

ج.ل. ستیان

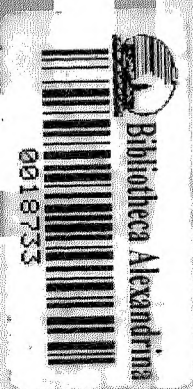
الدراما الحديثة

بين النظرية والتطبيق

ترجمة:
محمد حمز

دراسات نقدية عالمية

٢٨



الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق

دراسات نقدية عالمية

« ٢٨ »

ج.ل. ستیان

الهيئة العامة لكتبة الإسكندرية	
رقم التصنيف	٧٩٢.٥١
رقم التسجيل	٣٠٠٤٢

الدراما الحديثة

بين النظرية والتطبيق

ترجمة:
محمد محمود



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٥

العنوان الأصلي للكتاب:

Modern drama in theory and practice

VOLUME 1

Realism and naturalism

VOLUME 2

Symbolism, surrealism and the absurd

VOLUME 3

Expressionism and epic theatre

J.L. STYAN

*Franklyn Bliss Snyder Professor of English Literature
Northwestern University*

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS

Cambridge

London. New York. New Rochelle

Melbourne. Sydney 1981

الدراما الحديث بين النظرية والتطبيق

Modern drama in theory and practice

ج.ل. ستيان ؛ ترجمة محمد جمول . -

دمشق وزارة الثقافة، ١٩٩٥ . - ٦٥٠ ص ؛ ٢٤ سم . -

(دراسات نقدية عالمية ؛ ٢٨)

١- ٨٠٩٢ س ت ي د ٢- ٧٩٢٠١ س ت ي د

٣- العنوان ٤- العنوان الموازي ٥- ستيان ٦- جمول

٧- السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ١٤٣٠ / ٩ / ١٩٩٥

الجزء الأول
الواقعيّ والطبيعيّ

تقديم

تتزايد القناعة يوماً بعد يوم بأن طريقة الكتابة المسرحية لا تنفصل عن نوع المسرح الذي تكتب له. إن هذه المحاولة الجديدة في الكتابة تعمل على دراسة المسرحيات الحديثة الهامة، لاعتبارها أعمالاً أدبية صرفه، وإنما من خلال عملية الإخراج والتمثيل. والغاية هي تتبع أثر بعض التفاعل بين الكاتب المسرحي والفنان المنفذ (وهذا تعبير يشمل كل العاملين في الإنتاج: الممثلين والمخرجين، العاملين في الإضاءة والديكور) وموضوع الدراسة هو، بالمعنى الواسع، تأثير النظرية على الممارسة، والممارسة على النظرية. فكأي شكل فني، ترتقي الدراما أحياناً من خلال ثورات متتالية، إلا أنها دائماً تعتمد على اختبار الأفكار لدى الجمهور مستفيدة من مجموع الخبرات المسرحية الماضية.

إن تاريخ المسرح هو تاريخ الثورة والتفاعل، حيث الأشكال الجديدة تتحدى القديمة. وتعمل الأشكال القديمة بدورها على التمهيد للجديد. إلا أن التسميات التي نستخدمها مثل الواقعية والرمزية وغيرها تعمل على طمس تفاصيل تاريخ الدراما والمسرح. مثل هذه التفاصيل لا نجد عادة في مبادئ الكتابة المسرحية أو في البيانات الصادرة عن حركات معاصرة، وإنما يمكن استخلاصها من العمل اليومي على خشبة المسرح. وهكذا يجب أن نعلم في إصدار أحكامنا على النتائج أكثر من النوايا، آخذين بعين الاعتبار أن العلاقة بين النظرية والممارسة هي علاقة صراع أكثر مما هي علاقة توافق: وكما يقول جون غسنر يجب أن ندرك «المسافة بين الممكن والطموح».

ينبغي العودة إلى نسخة الملحن ونسخة الممثلين، ثم الملاحظات والنقد، المقابلات والمذكرات بالإضافة إلى نص المسرحية ذاتها كي نعرف ما حصل.

ولكي نتقبل فكرة مؤرخ الفن ي. ه. غومبريتش، علينا أن ندرك أن الدراما موجودة في ردود أفعالنا تجاه العالم، وليس في العالم ذاته. وبناء على هذا الرأي، يدرك المشاهد أن الفروق التي يلاحظها على خشبة المسرح ما بين الطبيعية المتجهمة في مسرحية «الحضيض»، مثلاً، وعنف الخيال الجامح عند إدوارد بوند هي فروق قائمة بذاتها. إن سر الدراما الدائم يكمن في «اسلوبها»، في وجهة نظر الكاتب أو الممثل أو المشاهد. وإن هذا الاسلوب هو المكون الأساسي، كما يفترض، الذي يشكل العامل المشترك بين المسرحية وعرضها في الحالة النموذجية، باعتباره شرطاً ضرورياً للتواصل في العمل المسرحي. أكثر من ذلك، إذا كان إدراك الفنان للواقع مشروطاً بالعصر الذي يعيش فيه والأداة التي يستخدمها، فإن فهم الأسلوب يمكنه من فهم الاثنين معاً. ولذلك يتركز الاهتمام في هذه الدراسة، بشكل عملي، على نقاط الضعف والقوة في الدراما منذ بوشنر وفاغنر وزولا وإيسن، بشكل يساعدنا على فهم أنفسنا ومعرفة طرق تكون الإدراك لدينا.

وعلى كل حال تتداخل سمات العديد من الأساليب المختلفة ضمن مسرحية واحدة عند العرض، وينطبق ذلك، بشكل خاص، على هذا القرن الذي يمكنه الاعتماد على وفرة من تقاليد «المتحف الخيالي». من المستحيل، عملياً، العثور على مسرحية يمكن القول إنها تمثل الواقعية الصافية أو الرمزية الخالصة.

ولذلك فإن أفضل الكتاب المسرحيين هم الذين يعتمدون على مصادر متعددة دوماً: إيسن واقعي ورمزي، سترندبيرغ يشمل كلا من الطبيعية والرمزية، وفي كتابة الدراما الرمزية يعتبر بيرانديللو مؤسس مسرح العبث، كما أن فايس يضع قسوة أرتو ضمن الإطار الملحمي البريختي، والأمثلة كثيرة في هذا المجال. وبشكل مماثل، نرى أن فناني المسرح مرنون: مايرخولد مؤسس التركيبية* هو الذي أخرج المسرحية الشهيرة «مفتش الحكومة»، كما

* التركيبية (في المسرح): أسلوب تجريدي يستخدم أشكالاً هيكلية بدلاً من الأثاث الحقيقي. اعتمد المؤلفون الروس في العشرينات من هذا القرن (وبستر)

أظهر جوفيه تفوقه في أعمال مولير جنباً إلى جنب مع «الآلة الجهنمية»، وقد قام بارو باخراج مسرحية «فيدر» بشكل جميل في الوقت الذي كان فيه يبدي تفهماً وإعجاباً كبيرين تجاه تشيخوف.

توضيح أخير: لكي نسير في طريق واضحة المعالم عبر غابة من التفاصيل، عملنا على تقديم كتاب الدراما الحديثة من خلال ثلاث مقالات موسعة عن الواقعية والرمزية والتعبيرية مع تطورات الأخيرة منها إلى السريالية، العبثية والمسرح الملحمي. وتركز البحوث على الأعمال المتميزة في التاريخ الحديث بحيث نكون على أكبر قدر من الدقة الممكنة. قد يبدو، بشكل ما، من غير المقبول ظهور هذه المقالات منفصلة بشكل يظهر التاريخ في هذا المجال مقسماً تقسيماً مصطنعاً، إلا أن تتبع العديد من بنى الأفعال وردود الأفعال المتنافسة بين خشبة المسرح والجمهور يجعل الصلات المكتشفة في هذا التاريخ شيئاً جديراً بالاهتمام. وفي كل الأحوال، أملي كبير في أن يكون ماقدمته مساهمة مفيدة لتأسيس نقد درامي يركز على خشبة المسرح، معتمداً الجانب العملي والنظري كأساس لتاريخ المسرح.

ج. ل. سيتان

١. الثورة الطبيعية

إن كلمة «واقعي» تعبير زلق في النقد المسرحي . ففي عام ١٩٠٩ وبعد أن كانت أفضل المسرحيات الواقعية قد كتبت اشار ادوارد غوردون غريغ في كتابه «حول فن المسرح» إلى أن تكلف الممثلين كيمبل قد انتهى عند إدموند كين الأكثر طبيعية والذي يفوقه ماكريدي في هذا المجال ، كما أن هذا الأخير بدا متكلفاً عندما ظهر هنري إيرفينغ . وعلى المنوال ذاته ، بدا إيرفينغ متكلفاً أمام أنطوان ، ثم إن أنطوان ذاته صار مجرد براعة خالصة أمام تمثيل ستانسلافسكي . إذن مامعنى «الطبيعية»؟ يسأل غريغ . ويجب هو ذاته «إنني لارى فيهم جميعاً مجرد نماذج لنوع جديد من التكلف . تكلف الطبيعية» (ص ٢٩٠) والحال واحد في التمثيل والتأليف المسرحي : القديم يفسح المجال للجديد الذي سرعان ما يصبح قديماً . وهكذا نرى أنه من البديهي أن يشعر كل جيل أن مسرحه أكثر «واقعية» من سابقه بشكل من الأشكال . هذا هو حال يوربيدس مع سوفوكليس وموليير مع الكوميديا الارتجالية و غولد سميث مع ستيل وإيسن مع شيلر وبريخت مع إيسن . كل هذه المزايم تبدو وكأنها صدى لبعضها البعض . من الطبيعي أن يكون مفهوم الواقعية الدرامية هو المتحول وبالتالي ينبغي تقييم الواقعية ، بشكل نهائي ، لامن وجهة نظر اسلوب المسرحية أو العرض ، وإنما على ضوء الصورة التي يكونها مشاهدتها عن الحقيقة .

إن عصر إيسن ، سترندبيرغ ، تشيخوف وشو ، في بداياته ، اعتبر نفسه واقعياً في أسلوبه ومضمون مسرحياته على حد سواء . إلا أننا ، وبعد مرور الزمن ، نرى من الممكن اعتبار ماحققه الممثلون في أعمالهم على خشبة

المسرح مجرد تقليد آخر . ومع ذلك فإذا كانت . . الحركة الواقعية قصيرة العمر (دام عميرها القصير ثلاثين عاماً امتدت ما بين أول مسرحية واقعية اجتماعية لإيسن «أعمدة المجتمع» عام ١٨٧٧ وربما حتى مسرحية شو «مأزق الطبيب» عام ١٩٠٦) التي تميزت بتأثيرها الشديد . فقد اعترف آرثر ميللر بأنه مدين لإيسن ، مثلما كان موقف تينيسي وليامز تجاه تشيخوف بعد خمسين عاماً ، علماً بأن تعديلات هامة كانت قد ادخلت على أسلوب مسرحياتهما نتيجة ضغوط مختلفة ومع ذلك يمكن تحديد واقعية متميزة سيطرت على مسارح آخر القرن التاسع عشر وسط جدل من نوع خاص يؤهلها لتكون بداية الدراما الحديثة . تزامنت هذه البداية مع الثورة العلمية التي قوضت ما كان سائداً من تفاؤل في بداية القرن . تتمثل هذه الأعمال التي تعكس هذه الثورة في نظرة أوغست كومت العلمية المبكرة للمجتمع ونظرية تشارلز داروين البيولوجية عن الاصطفاء الطبيعي (أصل الأنواع ١٨٥٩) وكتاب المؤرخ الأدبي ايبوليت تين «تاريخ الأدب الانكليزي» ١٨٠٤ ، والفيزيولوجي كلود برنار من خلال «مقدمة لدراسة الطب التجريبي» ١٨٦٥ ، إضافة لأفكار كارل ماركس عن الاقتصاد والإنسان المادي «رأس المال ١٨٦٧» وقد تمثلت الحركة الأدبية الموازية لهذا التوجه في فرنسا بأعمال الروائيين الطبيعيين من أمثال بلزاك ، فلوبيير وزولا مما أدى إلى تشجيع ظهور نوع جديد من المسرحيات وبالتالي نوع جديد من العرض المناسب لها .

تعتبر المسرحية الجديدة وأسلوب إخراجها تمرداً واعياً على الشكل الرومانسي المتميز من الدراما الشعبية آنذاك . لقد بدأ القرن التاسع عشر مع ذروة تألق الحركة الرومانسية التي أثرت على جميع أشكال التعبير الفني بصبغتها المثالية المتطرفة ، وعفوية المشاعر ، والإيمان بالخيال الحالم . وفي المسرح ارتبطت هذه الحركة ، بشكل خاص ، بالمعارضة السياسية والإضطراب الذي تلا الثورة الفرنسية . ولذلك هللت للحرية المعنوية الجديدة ، وأعلنت تحديها للقيم القدية بشجاعة . أما في ألمانيا ، تحديداً ، فقد

زفرض لسينغ في «فن التأليف المسرحي في مدينة هامبورغ» شكلاً لآنية النمط الكلاسيكي للتراجيديا الفرنسية، حتى أن دراما (العاصفة والغضب) في أعمال غوته وشيللر اجتاحت المسرح من خلال مسرحيات مفعمة بالعاطفة القومية التي تمجد أشخاصاً يتمتعون بقدر من الصفات البطولية. انتشرت هذه الحركة بسرعة عبر أوروبا. ومن خلال هذا الانتشار الجماهيري صارت مألوفاً تماماً كالتراجيديا الكلاسيكية التي فسحت لها المجال.

حدد الهدف من الرومانسية في وثيقة شهيرة عام ١٨٢٧ من خلال مقدمة «كرومويل» Cromwel لفيلكتور هوغو (١٨٠٢ - ١٨٨٥). عمل هوغو ويتعابير دقيقة على الاستخفاف بمبادئ الوحدات المسرحية في الكلاسيكية الجديدة: المبادئ الوحيدة هي مبادئ «الطبيعة». ولأنها تعتبر شكسبير قدوة لها في هذا المجال، كان على الخشبة أن تتمسك بحريتها الطبيعية تجاه الزمان والمكان، تاركة الرفيع والوضع، التراجيديا والكوميديا يتواجهان ويختلطان كما هو الحال في الحياة. وفي عام ١٨٣٠، وجدت هذه المبادئ طريقها للتطبيق عند هوغو على المسرح الفرنسي من خلال الميلودراما التاريخية الشعرية «هيراناني». فاعتبرت أهم حدث في تاريخ دراما القرن التاسع عشر. كان عرض هذه المسرحية مصدر اضطراب، فحصلت مجابهة بين أنصار الأسلوب القديم من طرف وأنصار الجديد من طرف آخر في المسرح ذاته. وذلك واحد من شجارات عامة عديدة اعتبرت بداية تاريخ المسرح الحديث. ربح فيكتور هوغو معركته، إلا أن مسرحيته ظلت بعيدة جداً عن تصوير الحياة الحقيقية على خشبة المسرح، وإن تكن مهدت الطريق أمام الواقعية الحديثة.

استطاع المسرح الرومانسي، بأكثر مستوياته ابتداءً، تقديم دراما حسية ذات عواطف قوية وشعور أخلاقي جلي، وفي بريطانيا وأمريكا، وجدت الدراما المحلية أو «الميلودراما» صيغة بسيطة للنجاح ما تزال تحتفظ بفعاليتها في الأوساط الشعبية حتى الآن. تتعرض الشخصيات الرئيسية في الميلودراما

للخسة والشر المتمثلين بالظلم الاجتماعي الواضح ، أو الشروة والسلطة بشكل يفسح المجال لكل أنواع المعاناة ، ويساعد على تكوين دافع أخلاقي كاف لإيصال هذه المشاعر المتكونة إلى الجمهور ومشاركته همومه . وهكذا يستطيع المشاهد المشاركة في كل توتر انفعالي نتيجة معرفته القائمة على الاطمئنان بأن العناية الإلهية سوف تتدخل في آخر الأمر ، وأن النصر للفضيلة دوماً . بهذا الشكل ، تظل الفضيلة والرزيلة ممارسة فعلية في العمق ، ممارسة يكافأ فيها الإنسان المستقيم على قدر معاناته . وبذلك تمثل مفهوماً نقياً للفن الاستهلاكي الشعبي الذي تجسد بتأسيس فرقة نموذجية من الممثلين الذين يكررون أدوارهم المحفوظة عن الخير والشر من مسرحية لأخرى . كما اعتمد أسلوب التمثيل صيغاً جاهزة مع إيماءات جريئة وثقة تعززها لغة خطابية مناسبة ومفعمة بالمشاعر إضافة إلى كل ما على خشبة المسرح من أزياء ومكياج مما يعطي دلالات واضحة عن الظروف الأخلاقية والاجتماعية للشخصيات . وكما تطورت آلية عمل المسرح خلف الستارة ، صارت المشاهد أكثر إثارة ، بل صارت مطلوبة أيضاً لتشير إلى السمات المميزة لكل من الفضلية والرذيلة ، الخطر أو الأمان بواسطة الجو العام السائد في الموقف . كانت هذه الدراما رومانسية بشكل أساسي ، بعيدة عن الواقع مما يجعلها تبدو تليقاً لمواقف مبتذلة وحيلاً تافهة تعطي تأثيراً ملموساً ضمن الصيغة المذكورة . اعتمدت الدراما الرومانسية في باريس على الصيغة الشعبية وذلك بتأثير كل من أوجين سكريب وخلفه المباشر فكتوريان ساردو اللذين تمتعا بقدرات مسرحية كبيرة مكنتهما من تحسينها باللغة المعبرة ، وإضفاء نكهة عصرية عليها مع مسحة من المشاعر الثورية . وقد اهتمتا بالقصة اهتماماً خاصاً لشد انتباه الجمهور والاستئثار به . وعن طريق الترجمة ، لقيت مسرحياتهما جمهوراً متحمساً في كل مكان من أوروبا وأمريكا ، كما اعتبرت نماذج استفاد منها المؤلفون المسرحيون من الدرجة الثانية . ولذلك فإن أفضل مسرحيات إدوارد بولوير - ليتون أو توم تايلر و ت . و . روبرتسون مدينة بنجاحها للنموذج الذي قدمه

سكريب، كما أن الكتاب المسرحيين اللاحقين الذين تمردوا على الدراما الرومانسية حتى إيسن، اوسكار وايلد وبرناردشو، استفادوا من الحيل ذاتها رغم هجومهم عليها. وعلى يدي سكريب، نال الأسلوب الفرنسي التسمية اللاتئة به: «المسرحية المحكمة الصنع». وفي النهاية أصبحت هذه التسمية مرادفة لأية كتابة مسرحية آلية، تعطي اهتماماً زائداً للحبكة المتقنة من جهة وشباك التذاكر من جهة أخرى. بلغ مجموع أعمال سكريب ٣٧٤ عملاً للمسرح على درجة عالية من الجودة من حيث الإعداد والاهتمام بالجمهور والعاملين معه، إضافة للعناية بكمونات المسرحية ذاتها. تمكنت مسرحيات إميل أوجيه ودوماس الابن المحكمة الصنع من إضافة بعد جديد لهذه الدراما باستخدام الصيغة المذكورة لتحقيق هدف أخلاقي. كانت تلك بداية دراما الأفكار. فقد أظهر دوماس اهتماماً متزايداً، من خلال المسرحيات الاجتماعية التي كتبها، بالخلفية الاجتماعية للشخصيات أدى إلى إضفاء هدف أخلاقي على قوة الواقعية، ولكن دائماً كانت الحبكة الآلية تؤدي إلى إحباط غاية جريئة: كان الدليل دائماً يبدو مدبراً.

إن صيغة المسرحية المحكمة الصنع صارمة: مصادفات على شكل مستندات موضوعة في غير محلها، خطأ بين شخصيات متماثلة، رسائل مفقودة، مثل هذه الأمور تتكرر كثيراً، إلا أن تتابع الأحداث في ميلودراما سكريب يعطيها صبغة منطقية ومعقولة. وعادة تتركز أحداث الخشبة حول شخصية أساسية، هي البطل أو البطلة أو كلاهما، بحيث يتوقع أن يندمج الجمهور بها. ولدى عرض حالة البطل يكون الجمهور قد عرف كل ما يحتاجه عما حصل في الماضي، قبل رفع الستارة، ومثلما حصل تماماً. حالماً تصبح هذه المعلومات معروفة يتمكن الجمهور من تفهم وتقبل التعقيد التالي في الحدث، والذي تسببه عادة الشخصية الضد (منافس البطل)، وهو شخص شرير أو عقبة ما. وتزداد الأمور سوءاً، ثم يتصاعد التوتر عندما يبدو مصير البطل أمام كارثة محتملة. وهذا الانقلاب بالأدوار (يكاد يعادل ما يحصل في

التراجيديا الاغريقية) مصمم خصيصاً لخلق حالة ترقب، وتأخير الوصول الى حل عقدة المسرحية. على كل حال تتكشف القصة عادة عن سر معروف للجمهور، لكنه يظل مجهولاً بالنسبة للبطل إلى أن يتكشف بالشكل المناسب في اللحظة الحاسمة (بشكل مماثل للاعتراف في المسرح الاغريقي). وحسب رأي الناقد الفرنسي فرنسيسك سارسي، هذا هو (المشهد الإجباري) - oblige tory scene الذي يعترف فيه العدو، في هذه اللحظة، بهزيمته ويحتفل البطل بانتصاره. هنا تسدل الستارة الأخيرة دوغما إبطاء. ومع أن المسرحية المحكمة الصنع تستخدم بعض الهجاء السياسي والنقد الاجتماعي، أو حتى حدة ذهن الشخصية، فإن أياً من هذه العوامل كان يبقى تابعاً لترتيبات الحبكة المصطنعة. والواقع أن ساردو اعترف في مقدمة «الضغينة» بأنه كتب المشهد الإجباري أولاً ثم عاد لتدبر أمر الحبكة بعد ذلك. ليس مستغرباً أن تبدو الشخصيات والمواقف متشابهة بين مسرحية وأخرى. إلا أن هذا يظل نجاحاً كبيراً ومقبولاً، كما أنه يوفر للكاتب المسرحي الطموح في القرن العشرين المباديء الأساسية لكتابة مسرحية محكمة الصنع كما صاغها وليم آرشر في كتابه «كتابة المسرحية: كتاب تعليم الحرفة» (١٩١٢)، أو جورج بيرسي بيكر في أمريكا، مخرج الأعمال الشهيرة في ورشة هارفرد بكتابه «التقنية الدرامية» عام ١٩١٩.

بدأت الثورة الواقعية كرهبة بالنسبة للكثيرين في بدايتها، إلى درجة الصدمة. وبشكل عام كان الكاتب الواقعي، في تلك الفترة، متمرداً على المواقف الرومانسية وطريقة رسم الشخصيات، كما حاول أن يقدم على خشبة المسرح ما يمكن إثبات وجوده في الحياة العادية فقط، أي حياة الطبقة الوسطى في القرن التاسع عشر، وحتى في تلك الفترة كان مجمل الحقيقة المتعلقة بالحياة العادية معرضاً للتشويه حيث كان الكاتب يحاول دفع جمهوره إلى رؤية ما يرغب به هو. ومثل إيسن، حاول كتابة حوار خال من الخيال الشاعر والعواطف المتطرفة، إلا أنه يناسب «اللغة البسيطة الحقيقية السائدة

في الحياة الواقعية» (رسالة إبسن إلى لوسي وولف ٢٥ أيار ١٨٨٣)، علماً بأن شروط العمل المسرحي الدقيق والبنية المتناسكة للحبكة المسرحية عادة تحول دون استخدام اللغة الواقعية بشكل دقيق على الخشبة هناك شروط كثر أهمية قد تجبر الكاتب الواقعي على التخلي عن الصدق ليكون أكثر حرية في اختيار المواد المكونة لمسرحيته . إن كلمة «طبيعي» هي مصطلح نقدي زلق أيضاً، ومع ذلك يمكن استعماله بشكل محدد عند الحديث عن الكتاب المسرحيين المقصودين بـ «الحركة الطبيعية» ، وهم الكتاب الذين التزموا بتقديم رؤية خاصة للحياة الواقعية كما سنرى فيما بعد . لقد حاول الكاتب الطبيعي العلمي أن يبين أن قوى هائلة تتحكم بحياة البشر، قوى قد لاندرکها بشكل كامل كما أننا لانملك إلا القليل من السيطرة عليها، مثل الوراثة والبيئة . ومسرحية الكاتب الطبيعي تقدم شهادة عن السلوك الغريزي للرجل والمرأة، وعلى شخصياته ومواقفها أن تبدو صورة صادقة عن طبقتها وأبناء جيلها وجنسها أو الشريحة المماثلة لها اقتصادياً مع ما يترتب على ذلك من ضياع لتلك الخصائص الفردية الأساسية التي نعرف انها صفة مميزة للحياة . عندما يحاول هذا الكاتب تلقين جمهوره درساً اجتماعياً يصبح التناقض أكبر حجماً، لأن بعض الكتاب يفقدون موضوعيتهم العلمية التي تشكل مبررهم لكتابة مسرحية واقعية بالدرجة الأولى، عموماً كثيرون هم الذين أدخلوا بالموضوعية الدرامية .

* * *

٢. النظرية المبكرة: زولا - تيريز راكان ١٨٧٣

كان الروائي إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) أول من وضع المبادئ العا للنظرية الطبيعية في الأدب. فقد اعتبر رواياته، التي أعد بعضها منها للمسرح فيما بعد، مخابر تحليلية يعمل فيها على تحري تأثيرات الوراثة والبيئة على شخصياته. وبشكل حتمي، ظهرت شخصوه ضحايا للمجتمع بشكل يجمع جميع استنتاجاته متشائمة.

اغتنم زولا الفرصة لكتابة مقدمات نظرية هجومية لمسرحياته، فكانت مقدمة تيريز راكان أكثرها شهرة. وإضافة لذلك قام بجمع وتوسيع النقد الدرامي الذي كان قد كتبه للمصحافة في باريس ضمن كتابين هما «الطبيعية في المسرح» و «كتابنا التراجيديون»، ظهر هذان الكتابان ضمن مجموعة من ستا مجلدات نقدية نشرها في ١٨٨٠ و ١٨٨١. كما أن «الرواية التجريبية» تضمن فصلاً كاملاً عن المسرح، وهو واحد من المجلدات الستة المذكورة. وقد اعتمد على فكرة الأسلوب العلمي كما قدمها كلود برنار. ومع أن مسرحيات زولا والروايات المعدة للمسرح لم ترتق إلى المستوى الذي أراده، فإن كتاباته النقدية جعلته بطل الحركة الطبيعية في عصره.

لقد اعتبرت رواية «تيريز راكان» ١٨٦٧، وبشكل واسع، أول حدث في تاريخ الحركة. فهي رواية متجهمه حول العاطفة الجنسية في أوساط الطبقة الوسطى. تحكي قصة خيانة تيريز لزوجها المريض وقتله غرقاً، وما ينتج عن ذلك من إحساس بالذنب، ثم الانتحار بالاتفاق مع عشيقها لورينت. وفي ١٨٧٣، قام زولا بأعداد الرواية مسرحياً بقصد دعم الحركة الطبيعية في المسرح وجعل الدراما توازي تطورات الرواية. قام ايوليت هوستاين بإخراج المسرحية فحققت نجاحاً مقبولاً (كان أفضل أعماله هو أعداد «أداة القتل» ١٨٧٩ التي عرضت ثلاثمائة مرة). وبالتأكيد مثلت «تيريز راكان» موضوع

المسرحية فحققت نجاحاً مقبولاً (كان أفضل أعماله هو اعداد «أداة القتل» ١٨٧٩ التي عرضت ثلاثمائة مرة). وبالتأكيد مثلت «تيريز راكان» موضوع زولا الأساسي، وهو تأثير الشخصية والماضي على الأحداث، ومع ذلك يصعب القول أنها تمثل شريحة من الحياة كما أرادها. تتضح هوية اسلوبها من خلال ترديد تيريز مثلاً لكلمة «سفاح، سفاح ا»، ومن خلال الارشادات المسرحية: «تسيطر عليها نوبات تشنج، تترنح على السرير وتشبه بأعطيتها. تشدها للأسفل. تستند لحظة على الجدار، وتتنفس بصعوبة - ياله من منظر رهيب.» (الفصل ٣، المشهد ٥).

مهما كان الجو الذي تخلقه كآبة الخلفية، ومهما كان سلوك الشخصيات ونشاطها مفصلاً، ومهما كانت صراعاتها الداخلية مرئية، أو نهاية المسرحية محتومة، فإن مجموع مكوناتها يوافق صيغة المسرحية المحكمة الصنع تماماً. إن هذه المكونات التي تشدد على الإثارة وخوف الإنسان الضمني من النكبات يلغي شرط المدرسة الطبيعية في الحفاظ على الرؤية العلمية الموضوعية. ومع أن هذه هي طريقة زولا وحده في تأكيد موقفه، فإن التوجه المميز لهذه المسرحية هو معالجة الجوانب الدنيئة والقدرة. فقد أتاحت مزاعمه التعليمية اختيار موضوع بشع، تماماً مثل «طبيب لا يحق لنا لومه لأنه يقوم بدراسة مرض تناسلي مقرف» كما يقول رينيه ويليك في «تاريخ النقد الحديث» (الجزء الرابع ص ١٦). إلا أن زولا أعطى انطباعاً واضحاً في مسرحياته ورواياته، كما في نقده، بأنه يجب توليد الصدمة. ومع ذلك تظل الفكرة الأساسية في المسرحية هي الأهم وهذا ما جعلها موضوع جدل عنيف. إن فلسفة زولا المعلنة، سواء في الرواية أو المسرح، تقوم على الموضوعية المطلقة فيما يخص الخلفية والتشخيص والحوار لتصبح قريبة جداً من الحياة الفعلية بحيث يقتنع المشاهد بوهم واقعيتها. وليس على الكاتب المسرحي إلا أن يقدم بيئة الإنسان مع شيء من الحياة البشرية مبيناً أن الواحدة منهما تنتج الأخرى، وأن ما كان يبدو صغيراً وتافهاً يمكن أن يصبح هاماً وضرورياً.

لقد كان مصيباً بإيمانه أن القوة الدافعة لفكر العصر وأدبه هي قوة الطبيعية، ومع أنه لم يكن في وضع يساعده على تحديد مصادرها، فقد بين أهمية ظهور العلوم الطبيعية في القرن السابق وأن القرن التاسع عشر كان قرن الطريقة التجريبية. كما بين أن الطبيعة ظهرت في الرواية أولاً، لأن المسرح كان أسير تقاليد بطيئة التطور؛ لكنه لم يدرك؛، كما فعل سترندبيرغ لاحقاً، أن جمهوراً صغير العدد ومحدوداً كان سيسمح بتطور أسرع. كان هدف زولا هو الدراما الرومانسية في المسرح الفرنسي ثم ميلودراما البوفار ومسرح أوجيبه ودوماس الابن وادعاءاتهم الهادئة بانهم واقعيون. كما شكك برواج الدراما التاريخية نظراً لدعوتها المفتوحة للاستعراض والمباهاة، ونحن نعرف الآن ما كان يعنيه من خلال أمثلة معاصرة من الأفلام والمسرحيات التاريخية. قارن زولا هذا السخف المزركش بالألوان الزاهية مع الرواية الجادة لكل من ستندال، بلزاك، فلويرير والأخوين غونكور وما أنجزوه في مجال دراسة تفاصيل الشخصيات وتحليلها.

رفض كبار الروائيين الشخصيات الرومانسية باعتبارها مجرد رموز خيالية تمثل الخير أو الشر، كما رفضوا اختلاق مشاهد رومانسية فخمة تخضع السلوك الانساني الحقيقي لمتطلبات العاطفة. ثم ابتعدوا عن الحبكة المبتذلة التي بدت لزولا مثل «لهو طفل يقوم بربط الخيوط فقط ليستمتع بحلها مرة أخرى». ومع موضوعيتهم الجديدة لم يعد هناك أية حاجة للكلمات السحرية أو العواطف النبيلة. هنا جاءت فرصة المسرح لا لتخليص الخشبة من الحيل المصطنعة فقط، وإنما من المضمون المزيف أيضاً. إلا أن زولا نفسه لم يضع بالحسبان جمود هذه المهنة: فاسلوب التمثيل لا ينفصل عن طريقة عمل المسرحيات، كما يتعذر تغيير الممثلين بين عشية وضحاها. والواقع كان كبار الواقعيين، أمثال إبسن، شو، وتشيوخوف، كل بطريقته الخاصة، ملزمين إما بالتكيف أو الصراع مع أفضل الممثلين الذين يعتمدون عليهم.

اعترف زولا بأن الكاتب المسرحي يفتقد حرية الروائي، ولذلك دعا

للتخلي عن الالتزام بوحدات الكلاسيكية الجديدة. فالروائي يتمتع بحريته فيما يخص الزمان والمكان، وما عليه سوى إرضاء قاريء واحد يجلس بجانب موقده، لاجمهور محتشد في المسرح. ومع ذلك يرفض زولا الاعتراف بدونه المسرح كوسيلة اتصال، علماً بأنه تنبأ بانقراضه إذا لم يتطور مع الزمن. إلا أنه يعتقد أن تاريخ المسرح كان دائماً يشهد تكيف الدراما مع الزمن، وأن الشيء نفسه سيتكرر مرة أخرى بحيث ترتقي بإمكاناتها الخاصة في التفاعل والتأثير إلى مستوى الحركة الطبيعية.

كان زولا يؤكد في نقده الدرامي على أهمية رسم الشخصيات كأفضل وسيلة لضمان واقعية المسرحية. إن شخصيات الدراما الرومانسية سطحية ومخطئة جداً. وقد أشار إلى الاهتمام بالشخصيات في الدراما الكلاسيكية الفرنسية عند كورنيه وراسين وموليير، فوجد أن الأبطال عند من جاء بعدهم في القرن التاسع عشر كانوا مجرد رموز للواجب والوطنية والخرافة والحب الأمومي. لذلك فإن على الدراما الطبيعية أن تعود إلى تحليل الشخصية المأخوذة، في هذه الحالة، من الناس العاديين في وسطهم الطبيعي. وعلى المسرحية أن تدرس التأثيرات الفيزيولوجية والاجتماعية التي جعلتها على ماهي عليه.

يجب أن لا تعني مناظر الخشبة أكثر من لوحات قماشية وألوان، ولكنها تعادل عنصر الوصف في الرواية. وإضافة لذلك تبقى المناظر حية أمام العيون مادامت الستارة مرفوعة لتمثل بيئة الشخصيات وخلفيتها التي يجب أن تكون مطابقة لتصوير الكاتب. إن المصنع، المنجم، السوق، محطة القطار، أو حلبة السباق يمكن أن تمنح أية مسرحية لونا وحياة بالقدر المطلوب، حتى وإن لم يكن المقصود هو التزيين، بل الفائدة الدرامية. وانطلاقاً من هذه الرؤية الواقعية، يعتقد زولا بضرورة الخلفية المناسبة لأية مسرحية. ولذلك لا يقتنع بأن خلفية حيادية أو مجردة قادرة على إغناء تفاصيل وخصوصية الحوار والسلوك. وهو يرى أيضاً أن المهم في الخلفية

النابضة بالحياة أن تضفي حيوية على الأزياء التي تسهم بدورها في حيوية الحوار .

كان زولا دقيقاً في تحليله للمسرح الرومانسي عندما بين أن لغة المسرحية هي مفتاح التغيير . فقد كانت لغة المسرح ذاتها في القرن التاسع عشر، التي تعتبر نتاجاً للتراجيديا الكلاسيكية الجديدة، مرتبطة بـ «نبرة مسرحية» خاصة وأسلوب خطابي فخم، رغم أن كل تلك العواطف القوية، والمشاعر الرومانسية، والتبجح، والأفكار المتطرفة، والابتذال تأتي كنتيجة مباشرة لشخصيات هزيلة . فإذا كان الموقف جدياً، كانت اللغة فخمة متوازنة وبليغة، وإذا كان هزلياً فهي بالضرورة ظريفة، متناقضة ومزخرفة . وهكذا نرى أن هذه الأوصاف لا تمت بصلة لإسلوب الناس العاديين في حياتهم .

بل إن زولا فوق ذلك بين، مثلاً، أنه رغم تنوع الشخصيات في مسرحيات دو ماس الابن تظل لغتها على المسرح واحدة . ولذلك يجب أن يكون الحوار مرناً ودقيقاً، وأن ينقل النبرة والأحاسيس المميزة للشخصية وهذا الاقتراح الهام سيكون موضع تطبيق فيما بعد وخصوصاً عند إيسن .

كل هذه المبادئ دعمت مطلب زولا الأساسي وهو أنه لايجوز للمسرح أن يكذب، ولذلك أعلن نفسه «جندي الحقيقة المخلص» . قد نسخر من الفكرة القائلة بأن الأدب يمكن أن يكون علماً، لأنه عاجز عن إثبات صحة أي شيء . ومع ذلك يستطيع الاتجاه «التجريبي» للطبيعية إغناء الخيال المبدع بشكل فعال، ورغد الفن بقوة حية جديدة، كما كان الحال فعلاً . آمن زولا أن بإمكان الفن والأدب مساعدة العقل الطموح من خلال التساؤل والتحليل والوصف الذي يقدمانه عن الإنسان والمجتمع، والبحث في الحقائق والمنطق القائمين خلف الحياة البشرية . ويرى أنه لا ينبغي للدراما الجديدة أن تكون بمنأى عن «الشعر» لأن من واجب الحقيقة أن تشجع الشعر الإنساني : عظمة الحقيقة قائمة بذاتها . ولذلك ظل زولا ينتظر مجيء عبقر، مبدع حقيقي

يغير المسرح المشيع «المطر الرمادي، المتوسط، المبتذل» ويسرع عملية انبعاث المسرح.

كان ذلك المبدع هو إيسن، الذي رفض بشدة أن يقارن بزولا: فقد قال «إن زولا ينزل إلى معجرات القازورات ليستحم به، وأنا أفعل ذلك لأنظفه». وعلى كل حال، يظل المشكل الحقيقي هو فيما إذا كان زولا أو إيسن أو أي شخص آخر قادراً على تغيير أسلوب التمثيل الخطابى الذي جعل المسرح الرومانسى شعبياً إلى أبعد حد. فماذا سيكون الحال لو أن ممثلة تؤدي دور تيريز تصرف تماماً مثل كاميل العجوز؟ وأخيراً، لن يكون تأثير المسرح الطبيعى الجديد والجريء ملموساً ما لم يتم تطوير هذه المهنة.

* * *

٣ . أسلوب جديدة في الاخراج

فرقة ساكس مايننغن

لحسن الحظ ، كانت هناك تطورات معينة في مجال الممارسة المسرحية ، آنذاك ، قد بدأت تلفت انتباه أوروبا . فعندما تسلم الدوق غيورغ الثاني (١٨٢٦ - ١٩١٤) عرش دوقية ثورنغيان الصغيرة في ساكس مايننغن عام ١٨٦٦ ، إن اهتمامه ، كهوا ، بالتاريخ ، الآثار ، الفن ، الهندسة والمسرح ، وحماسه ، بشكل خاص ، للأصالة الواقعية في إخراج تشارلز كين لأعمال شكسبير على مسرح الأميرة في لندن ، دفعاه إلى إظهار اهتمام شخصي فائق بأعمال مسرح مايننغن . كان هذا الدوق إصلاحياً متمرداً على التقاليد الزائفة التي كانت سائدة في التمثيل والايخراج المسرحي ، فطرح وجود رجل واحد ، المخرج الفني ، ليشرف على مجموع عملية الإخراج ، وهذه ممارسة كانت تنامي فعلاً في المسرح الألماني منذ القرن الثامن عشر . آنذاك وفي أماكن أخرى ، كان مصمم المشاهد هو الحاكم بأمره ، كما كان الممثل النجم كثيراً ما يتحكم بإدارة الممثلين أيضاً بحيث يستطيع فرض تفسيره الخاص للدور دون العودة الى بقية الشخصيات ، بل حتى بدون تدريب (بروفة) . ومن خلال أسلوب الاخراج في مسرح مايننغن يمكن أن نجد جذور الفكرة الحديثة عن المخرج المسؤول عن مجمل فكرة المسرحية بما فيها الأسلوب ككل ، ومجموع التفاصيل المتعلقة بالإخراج . لم يكن هناك من يدير الممثلين في فرقة مايننغن ، أو ما يسمى نظام النجومية : عوضاً عن ذلك كانت الفرقة تعمل معاً كطاقم ، قد يقوم فيه الممثل بدور رئيسي في إحدى المسرحيات ، دون أن يمنعه ذلك من القيام بدور ممثل ضمن المجموعة في مسرحية أخرى ، وهكذا كان دور أي من أفراد الفرقة أساسياً لمجمل الجهد الفني . كان الدوق هو العقل المدبر يساعده في ذلك

لودفيغ كرونيج مديراً للمسرح ضمن إطار من الانضباط ولذلك يقول ممثل كبير من فيينا أن الدوق أعظم مخرج عرفته المانيا .

عندما وضعت هذه المبادئ الجديدة موضع التطبيق أصبح الاخراج المسرحي غاية في الأهمية، وصارت فترة التدريبات تستغرق شهوراً عديدة . كما صار الزمن ضرورياً لدراسة أصغر التفاصيل، سواء على الورق أو على المسرح عملاً في تصنيف الشخصيات أو حركاتها . وبينما كانت المشاهد الجماعية، في الماضي، تترك لمشية الممثلين، صارت الآن توضع لمجموعة ممثلين يعملون وكأنهم شخصية واحدة، إلا أن كلاً من افراد الكمبرس يعامل معاملة إفرادية . وهكذا كانت النتيجة واقعية مذهلة في التمثيل .

ولحسن الحظ، كتب الدوق مقالة لـ «دويتش بوينه» سجل فيها بعض مبادئه في الاخراج المسرحي . وكلها تعتبر واضحة في هذه الأيام، لأن كل بند منها أصبح الآن ممارسة معروفة :

عن لوحات المسرح :

حاول الابتعاد عن المجموعات المتماثلة، واللوحات الموضوعية في مواقع مركزية لأنها جامدة ومملة معتمداً على قول بوالو : «ولد الضجر من الرتابة» . ولنفس السبب اعتبر الخطوط المتوازية والمستقيمة شيئاً رديئاً . ولكي يوحى باستمرارية الحدث ، كان يرى أن على الخشبة أن تولد إحساساً بالحركة ؛ وهكذا ينبغي على الممثل الجالس على سلم أن يضع ساقياً فوق أخرى . حذر من تنافر حركة الممثل مع خلفية مصممة على أساس الرسم المنظوري، لئلا يبدو إما كبيراً جداً أو صغيراً جداً بشكل غير متجانس . كما لا يجوز أن يلمس لوحة مستوية لئلا تهتز . ويجب أن لا يوضع الأثاث الحقيقي مقابل أشياء ملونة، ولا ينبغي للممثلين الفعليين أن يتنافسوا مع المناظر المصورة . وعلى كل حال، يجب على الممثل الذي يلمس أيّاً من الأثاث الحقيقي أن يوحى بحقيقته المادية .

وعن التمثيل أثناء التدريبات : يجب أن تجري التدريبات باللباس المسرحي ، كي يألف الممثلون ارتداء الملابس غير العادية .

معالجة المشاهد الجماعية : يجب تدريب الكمبرس ضمن مجموعة صغيرة يفقد كلاً منها ممثل ذو خبرة أطول . ولا يجوز للأصوات الجماعية أن تطلق أو تقال بتناغم ، بل تحول إلى كلمات محددة ثم يتم اتقانها وادائها كأى دور آخر . ويجب الابتعاد عن أى انتظام فى صف الرؤوس ، أو تشابه فى الوضعية وذلك بانحناء بعض الممثلين أو ركوعهم . يجب على الكمبرس أن لا ينظر إلى الجمهور . ويمكن استخدام المشاهد الجماعية جزئياً فى حالات إبعاد الموتى أو الجرحى . ولإعطاء انطباع بوجود حشد هائل يمكن إظهار أفراد الكمبرس وهم يتوارون فى جوانب المسرح وكان هناك أعداد غير معروفة على الجزء اللامرئى من الخشبة .

وبهذا الشكل كانت جميع التفاصيل ترتب لتساهم فى تكوين الوهم بأن مايجري هو الحياة الحقيقية ، وليس من الصعب التسليم بأن الدراما الطبيعية الجديدة وجدت هذه الأساليب مناسبة تماماً لأهدافها . إن تفاصيل الخشبة بهذا الترتيب تناسب الشخصيات الواقعية الجديدة وتساعد على إظهار تناقضها مع خلفية مجسدة وقريبة منها . قام غيورغ بزيارة كل من فوذرينغي ودمريمي قبل أن يصمم ديكور مسرحية بيورنسون «ماري ستيورات فى سكوتلندة» ومسرحية شيلر «فتاة أورليانز» كما زوده إبسن بوصف مفصل لبيت نرويجي قبل عرض فرقة مايننغن لمسرحية «الأشباح» . يبدو هذا الاهتمام بالصدق التاريخي ، فيما يتعلق بالأزياء والديكور ، خاطئاً ومزيفاً . فى أيامنا . فى معالجته التصويرية لأعمال شكسبير وشيلر اللذين ظلت أعمالهما الشعرية تسعى للإفلات من قيود الواقعية ، لكنه لمجح تماماً فى استخدامه

للأسس الواقعية الضرورية لإخراج أعمال إبسن ومن جاء بعده. يذهب ب. ف. د. تيننت في كتابه «التكنيك الدرامي عند إبسن» (الصفحة ٥٤) بعيداً ليقول بأن كثرة الارشادات المسرحية عند إبسن تجذب تبريرها في طريقة مايننغن في الإخراج المسرحي. وهكذا كان من الطبيعي أن تصبح هذه الفرقة موضع إعجاب مجموعة من المخرجين الجدد الذين قادوا حركة المسرح المستقلة في نهاية القرن.

استقبلت هذه الفرقة في برلين بأعجاب شديد عام ١٨٧٤، ثم انطلقت عبر أوروبا لتعرض طريقها الثورية. ففي عام ١٨٧٦ شاهدوا إبسن تعرض باكورة أعماله «الأدعياء» في برلين. وفي ١٨٨١ شاهد وليم آرشر عرضهم المسرحية «يوليوس قيصر» ضمن عدة عروض في لندن. وفي ١٨٨٨ حضر أندريه أنطوان عرضهم لمسرحية «وليم تل» في بروكسل. كما أن ستانسلافسكي تعرف عليهم في بطرسبرغ وظل معهم عاماً كاملاً. وحتى أعمال هنري ايرفينغ الجماعية تحسنت بعد مشاهدته لعروضهم في لندن. وقد أعلن كل من أنطوان ستانسلافسكي أن فرقة مايننغن عززت اتجاهاتهما الجديدة في المسرح، وأن التمرينات المفصلة والأداء الجماعي المضبوط ثم الوحدة والتماسك في الإخراج صارت السمة المميزة للمسرح الحر ومسرح الفن بموسكو.

عندما وصلت الفرقة الى لندن وقدمت ريبورتواراً من أوائل وأواخر مسرحيات شيلر «الثورية» مثل «اللصوص» و«وليم تل» مع مسرحيات شكسبير: «يوليوس»، «الليلة الثانية عشرة» و«حكاية الشتاء»، قلائل من النقاد هم الذين لم يهتموا اهتماماً خاصاً بالمشاهد الجماعية مع الاعجاب الشديد. كانت هناك حالة نادرة مثلها ناقد أدبي متحفظ وهو مراسل «أثينيوم» في الرابع من حزيران ١٨٨١، الذي صرح بأن الكسب الرئيسي الوحيد يتجلى في الطريقة التي ارتدى بها أزياء عصر ماضٍ أشخاص لا يمثلون شيئاً ولا يزيّدون عن كونهم كومبرساً «ولعبوا دوراً بارعاً في أعمال وحركات لا وجود لها في الحياة الفعلية».

وبالعكس ، لاحظ أن مشهد الساحة العامة في مسرحية يوليوس قيصر متناقض «فقد بدا عنف الثورة غير متناسب مع التناسق الظاهري المرتب للمشاهد» : كان هذا التعليق مصدر حيرة وإزعاج للدوق . إلا أن هذا الناقد الكلي المعرفة وجد الترتيبات في معسكر اللصوص على ضفاف الدانوب ، في مسرحية شيلر ، أكثر طبيعية وإرضاءً لذوقه ، علماً بأنه لم يقبل أي انتقاد للملابس الممثلين التي اعتبرت «أكثر تنوعاً من اللزوم» . وفجأة صارت معايير الواقعية في المسرح مقبولة بشكل كبير جداً .

وفي نقد لعرض مسرحية يوليوس قيصر نفسه في جريدة لندن فيغارو بتاريخ ٤ حزيران ١٨٨١ ، قال وليم آرشر بأن دور الجوقة لم يكن لتأمين خلفية للمدافعين عن حقوق الشعب فحسب ، وإنما «بالعكس اندمج بها كل من فلافيوس ومارولوس وتكاتفا معها ، وأحياناً كانا يختبآن وسطها . ولهذا يمكن القول انها تخضع لجميع التقلبات القلقة التي تمر بها أية جوقة فعلية . وقد جعلتها روعة تدريباتها بعيدة كلياً عن التأثير المباشر لهذا التدريب فعندمالقى انطوني خطبته في الساحة العامة لم يتوجه إلى خيال المشاهدين ، وإنما إلى عامة الناس الأحياء المتحركين أمامه . . لذلك واعتماداً على الاستنتاج ، لا الاحساس الشخصي أو التخمين ، ندرك قوة بلاغة مارك أنطوني . إننا نرى كيف تثير الحضور ، وإذا لجأنا للمحاكمة العقلية نقر بأنه ينبغي ويجب أن يثار . هذا النقد يستحق التأمل من جميع المخرجين الذين تمنوا لو أن انطوني في هذا المشهد بدا وهو يخاطب المشاهدين وكأنهم مواطنوا روما الحقيقيين على خشبة المسرح .

كان الهدف هو خلق الوهم بوجود فراغ طبيعي ضمن حيز محدود ومصطنع خلف الستارة . عند عرض مسرحية «وليم تل» أبدى آرشر ارتياحه لأن كل ورقة رسمت بلون مختلف ، ولنجاح تصوير المطر باستخدام أنوار موجهة على قماش خلفي متحرك . وأبدى إعجابه باستخدام البخار للإيحاء بوجود الغبار المتصاعد من قلعة نمساوية دمرها السويسريون . كما أثنى على مشهد الأولاد الصغار وهم يلبسون لحى ويجلسون على سقالات في مؤخرة

خشبة المسرح لخلق الانطباع بوجود المسافة . ولكن فاته أن يلاحظ أن هذه الحيلة لم تكن هي المقصودة بالدرجة الأولى . فعندما شاهد انطوان هذا العرض ، بعد سبع سنوات ، كتب رسالة مفعمة بالحماس إلى سارسي ، أعيدت طباعتها في كتاب س . م . واكسمان «أنطوان والمسرح الحر» واعتبرت وثيقة هامة في تاريخ المسرح :

لقد عرضوا أشياء مبتكرة ومفيدة جداً . إن جوقتهم تختلف عن جوقتنا المكونة من عناصر جمعت كيفما اتفق ، وعمال مأجورين للتدريب على الأزياء بملابس رديئة وغير معدين لارتداء أزياء غريبة مزعجة وخصوصاً حين تكون دقيقة المقاييس . يكاد يكون الجمود هو المطلوب من الجوقة . على خشبتنا ، بينما يجب على الكمبرس في جوقة ماينغن أن يعيشوا الحركة في أدوارهم ويؤدوا أداء صامتاً . ينبغي ألا يفهم من كلماتي أنهم يشدون الانتباه أو يصرفون الاهتمام عن أبطال المسرحية . كلا ، فالمشهد كامل ، وفي أي اتجاه نظرت ستثبت عينيك على جانب معين من الموقف أو الشخصية . وفي لحظات معينة تجد أن إمكانياتهم لاتضاهي .

(صفحة ٩٥ - ٩٦)

وقد أدهش انطوان أيضاً للطريقة التي تجعل شخصية ما على الخشبة قادرة بشكل واضح على ضبط ضجة الجوقة وحركتها بإيماء واحدة . كما لاحظ أن أفراد الكمبرس لا ينظرون إلى الجمهور وإنما إلى الممثل الذي يخاطبهم . ومع ذلك شكاً من تصميم المناظر ورسمها ، وبشكل خاص من صرير الألواح الأرضية الذي يكاد يصل الجبال . وحسب رأيه كان توقف الإعصار مفاجئاً أكثر من اللزوم ، وأن أيدي متسلقي الجبال كانت شديدة البياض «نظيفة وكأنهم خارجون من أوبرا هزلية» .

من المفيد أن نلاحظ توقف أنطوان أمام ظاهرة أخرى في فرقة ماينتنغن وتأكيده عليها رغم ضآلة أهميتها، وهي ماتضمنه مقتل غيسلر من لمسة رائعة: كان طريق غيسلر مسدوداً من قبل شحاذا ولديه اللذين استغرق دورهما وقتاً طويلاً من التضرع وظهرهما للجمهور، بينما تل يراقب. بمشاهدة ذلك سنوافق أن إشغال مؤخرة الخشبة بالشكل الصحيح يساهم مساهمة كبيرة في جعل الممثلين أكثر اقناعاً والجمهور أكثر وهماً.

جرب بوريل مثل هذا التمثيل في مسرح أوديون في الثمانينات من القرن التاسع عشر، إلا أنه قلما وجد الممثل الذي تجرأ على التمثيل وظهره للجمهور، سواء كان ذلك، واقعياً أم لا. أما الآن فالامكانيات غير محدودة لخداع الجمهور، وهي متاحة للممثلين والمخرجين والمؤلفين الذين شاهدوا تلك الفرقة الألمانية العظيمة. وقد كان هناك اقبال شديد على الأخذ بأي مظهر يمكن أن يوطد هذا النمط الراسخ من الوهم الواقعي.

* * *

٤ . مساهمة إبسن في الواقعية بيت الدمية (١٨٧٩)، الأشباح (١٨٨١)

في الوقت الذي شاهد فيه هنريك إبسن (١٨٢٣-١٩٠٦) فرقة مايننغن، كانت تقدم مسرحية «الأدعياء» في برلين عام ١٨٧٦ التي استمرت تسعة أيام مع التصفيق الشديد. وبعد عشرة أعوام كان غيورغ الثاني من أوائل الذين أخرجوا «الأشباح» المثيرة للجدل. وقد أسهم الإعجاب المتبادل بينهما مساهمة فعلية في دعم الحركة الواقعية.

بدأ إبسن الكتابة للمسرح عندما كان في العشرين من عمره، وبعد عامين عرضت مسرحيته الأولى على مسرح كريستيانا (أوسلو). ومما له أهمية كبرى في هذا المجال أن إبسن ظل ست سنوات مديراً ومخرجاً للمسرح الوطني في بيرغن، حيث أخرج ما لا يقل عن ١٤٥ عملاً مسرحياً معظمها من أعمال سكريب أو حسب أسلوبه. ثم قضى خمس سنوات كمدير فني في المسرح النرويجي في كريستيانا. وبهذا الشكل تكونت لديه خبرة واسعة في مجال النوع القديم من المسرح المحترف بين عامي ١٨٥١ و ١٨٦٢، كان خلالها يكتب ويخرج حسب التقاليد الرومانسية قبل أن يأتي تحوله المفاجيء إلى الواقعية في مسرحيته «اعمدة المجتمع» ١٨٧٧، وهنا يجب التذكير بكلمته الشهيرة التي القاها أمام طلبة الجامعة الذين كرموه بمسيرة مشاعل في العاشر من أيلول ١٨٧٤ نظمت قبل أن يرتبط اسمه بالعرض السيء السمعة لمسرحيته «بيت الدمية» و «الأشباح». ومع ذلك كانت خطوة هامة في طريق تعرف إبسن على قدراته كمؤلف مسرحي، كما لفتت الانتباه إلى عنصر أساسي في المسرحيات الرائعة التي تلتها. لقد أكدت تلك الكلمة على أهمية امتلاك الفنان لبعض الخبرة عن الحياة التي يحاول تصويرها. وإلى حد ما، يعتبر كل ماكتبه إبسن خلال سنوات ثورته الواقعية المضطربة بمثابة تجربة مفيدة.

بعد «براند» و «بيرجنت»، صارت مسرحياته ترفض، وبشكل متزايد، الأساليب القديمة. ومن ناحية التكنيك، وجد أن المشهد الإجباري مفيد جداً للتوضيح: إضافة لتسليط الضوء، بأكبر قدر ممكن، على العبرة التي استخلصتها نورا أو السيدة الفينغ من حقيقة زواجهما، إلا أن ملامح مجموعة من القيم الجديدة، الشخصية والهامة بدأت تظهر حين أخذ يتخلى عن صيغة سكريب. كما صارت شخصياته تظهر أهمية الماضي بإخلاص أكثر، وبدت ذكرايتها وعلاقاتها ببعضها بعض مدروسة بترو أشد. وفوق كل هذا، صارت لديه مواضيع خاصة به. فقد قال في رسالة إلى ناشره فريديك هيغل في ٣١ تشرين أول ١٨٦٨، إنه يحاول بشكل مدروس أن يضع «قوى وصراعات الحياة الحديثة» في قالب مسرحي، وكانت نتيجة هذا التوجه مسرحية أكثر واقعية وإن تكن أقل أهمية، هي الكوميديا الاجتماعية «رابطة الشباب». وهي أولى مسرحياته المكتوبة للنشر العامي الحديث. إلا أنها كانت دراما مينة من حيث التقاليد التي اعتمدتها. وعن مسرحية الامبراطور وغاليليان ١٨٧٣، صرح بأنه رأى كل شيء كما حدث «أمام عينيه». وفي رسائله إلى إدمندغوس في ٢٠ شباط عام ١٨٧٣ و ١٥ كانون الثاني ١٨٧٤، قال إنه كتب المسرحية نثراً ليقنع القارئ بأن الأحداث حصلت فعلاً. وعلى كل حال، تلك هي الأسباب التي جعلت الموضوع الميتافيزيقي المعقد في هذه الملحمة المعروفة من التاريخ الروماني يبدو خطوة إلى الوراء من خلال دراما خاصة.

في هذه الأثناء، شاهد إيسن فرقة ساكس-مايننغن وهي تعرض أعمالها، إلا أن علاقته الخاصة بالناقد الدنمركي الشاب غيورغ براندز شكلت نقطة الانعطاف. كانت محاضرات براندز ومقالاته تدعو الكتاب للوقوف ضد المثالية الرومانسية، وتحت الأدب الاسكندنافي على معالجة المشاكل الاجتماعية المعاصرة. لقد حيرته الحتمية السائدة في «الإمبراطور وغاليليان» إلا أنه أعجب بالدراسة النفسية المتعمقة التي اعتبرها مصدر قوتها. ويبدو أن براندز الذي اطلع على أحدث ما في الدراما الفرنسية، وجد فيها

موضوعاً مكرراً، وهو العلاقة بين الأخلاق والمال، كما أن تلميحه لما سيصبح فيما بعد موضوعاً إبسنياً - المرأة الجديدة - المستقلة فكرياً، دفع إبسن باتجاه الواقعية في «أعمدة المجتمع» بدا إبسن في هذه المسرحية وكأنه يأخذ عن «رابطة الشباب» واقعيتهما النثرية واهتمامها بالحياة الريفية كصورة مصغرة عن العالم القائم حولها مع الاهتمام بالدراسة النفسية للشخصية كما في «الإمبراطور وغاليليان» وعلى كل حال، لاقت دعوة براندز لمعالجة القضايا الاجتماعية المعاصرة على خشبة المسرح استجابة عند إبسن. فنحن نحس بوجود الطابع النرويحي بقوة من وجود التضاريس الجبلية القاسية، والأزقة البحرية التي تعزل التجمعات البشرية عن بعضها، مما يجعل كل بلدة صغيرة تتدبر شؤونها بنفسها، وتعطي أهمية استثنائية للسياسات المحلية والأعراف الاجتماعية. كما نحس أن الكالفينية المتشددة التي ساهمت في تكوين الشخصية الوطنية فرضت تزمناً في المسائل الأخلاقية في منتصف القرن التاسع عشر بشكل خاص. لقد جاء الوقت الذي امتلأت فيه الخشبة بمخلوقات ذات جذور حقيقية وخلفيات صحيحة. كانت الأسباب والنتائج في المجتمع تنتظر معالجة صادقة. كما فتحت مجالات واسعة مليئة بالمضمون والموضوع للمستكشف المزود برؤية علمية. كانت بداية إبسن المتواضعة «أعمدة المجتمع»، وهي القصة الأخلاقية للقنصل بيرنيك، باني السفن في مدينة صغيرة. فهو يبي زواجه ومكانته الاجتماعية على الكذب، وعمله على ممارسة المكر والخديعة. يعترف بيرنيسك في المشهد الأخير بذنبه علانية، فتنتهي المسرحية نهاية سعيدة لتوحي بأن النفاق القديم سيفسح المجال لحياة تملؤها روح الحرية والحقيقة. وهذه المسرحية لا تكاد تذكر في هذه الأيام لا ينبغي التوقف عند هذا الاعتراف الذي يشكل نهاية باهتة، إذ بالرغم من بعض المؤشرات لإمكانية تشخيص أعمق ولغة أشد تأثيراً، تظل الأدوار الرفيعة والإيماءات الفخمة في هذه المسرحية تستدعي استخدام الأسلوب الخطابي القديم. لقد أشار جيمس والتر ماكفرلين، مترجم إبسن في

اكسفورد إلى أن الفصل الأخير مسهب وممل : «إن ايقاعات اللغة- قياساً على الدورة الدرامية في المسرحية الواقعية الحديثة- بطيئة الحركة بشكل مذهل . وبالمقارنة مع «بيت الدمية» أو «الأشباح» ، طرحت مسرحية «اعمدة المجتمع» قليلاً من التحديد التحدي على المشاهدين : ببساطة يمكن للجميع تحديد الجانب الخيّر، كما أن الهجاء فيها- من حيث الشكل والمضمون- عديم التأثير إلى حد ما .

بالمقابل ماتزال مسرحية «بيت الدمية» حتى الآن تتمتع بنفس الحيوية كما كانت قبل قرن من الزمن، وهذا ما يظهره تكرار عرضها في الآونة الأخيرة . ومع ذلك، فإن النقد في هذه الأيام، كما في القرن التاسع عشر، فاتهم إدراك الانجاز التقني الرائع في هذه المسرحية، لأن مادتها المثيرة ماتزال تشكل موضوعاً ساخناً لم يترك مجالاً للتقييم الموضوعي- وهذا ما أشار إليه مايكل ماير في السيرة الذاتية التي لاغنى عنها عند دراسة إبسن . وإذا كنا منشغلين بموضوع حقوق النساء وتصور امرأة مالواجبها نحو نفسها وليس بالتضحية بذاتها عبر الزواج، فسوف يشغلنا بالقدر نفسه حقيقة أن إبسن صور كل ما يتعلق بنورا حتى «لباسها الصوفي الأزرق» الذي ترتديه . ولقد ناصر هذه الشخصية بقدر ماناصر القضية . وبالطبع يجب ان نسأل لماذا لا يستطيع المرء إلا أن يتأثر بهذه المسرحية : هل السبب كامن في قضية تحرر المرأة وفي الباب المغلق بلا رحمة والذي عبرته نورا خارجة من حياة تورفالد هيلمير، أي مجموع هذه المسألة المثيرة التي جعلت هذه المسرحية واحدة من الروائع الأدبية؟ إن القليل من هذه النتائج كان سيحظى بمثل التأثير القوي لو لم يعتمد في الاعداد له على خط إبسن الأكثر هدوءاً فعبّر التنقيح المتكرر لهذه المسرحية تصبح شخصية نورا مصقولة أكثر فأكثر إلى أن نحصل على نسخة من المسرحية أكثر غنى . في محاضرة لها عام ١٩٢٨ في الجمعية الملكية للفنون بعنوان «إبسن والممثلة» قالت الممثلة الأمريكية الزابيت روبنز ان إبسن كان يتعاون مع الممثل بشكل فعلي من خلال مخطوطة المسرحية . وقد حددت

اللحظة التي جلست فيها هيلدا في مسرحية «رئيس البنائين» على مسند فوق قدمي ألين وبدأت تهز ركبتها على السلك قائلة: «آه، هنا يستطيع المرء أن يجلس ويعرض نفسه للشمس مثل قطعة». وقد اشارت إلى دفع هذه الكلمات وحسيتها بالمقارنة مع عبارتها الفاترة التي ترد بعد لحظة «خرجت لتوي من القبر» وعندما قامت روبنز بدور هيلدا غابلق فيما بعد، أشارت إلى ما يميز به إيسن من «قدرة فائقة على إعطاء المفتاح لمثليه ببل المفتاح الأساسي»، «لأنها شعرت أن هيلدا كما تقول: «تستجيب لشيء في نفسي». وبالرغم من صفات هيلدا المنفرة فقد رأتها «جديرة بالشفقة في عزلتها الخائفة» وأخيراً تقول «لاتخطيء، عليك أن تدع إيسن يمثل لك أكثر من أن تصر على التمثيل له.»

إن الناقد المراهف، جورج مور، مثل النقاد الآخرين الذين لم يستطيعوا نسيان الأثر المروع لمسرحية «بيت الدمية»، اعتبرها «جامدة» و «قاسية» و «غير منطقية». فما من ممثلة قامت بدور نورا في ذاك الوقت وحتى الآن إلا وأربكتها كثرة التفاصيل المملة التي كوّن منها إيسن شخصيتها: في مطلع المسرحية بهجة نورا بشجرة عيد الميلاد التي اشترتها مع الهدايا ولعب الأطفال، طريققتها المتهورة في منح الاكراميات للحمال، سرورها بما لديها من المعكرون* وطريققتها الطفولية في الأكل، إخفاء الكيس عن تورفالد والقيام بخلسة بمسح فمها، طريققتها في أخذ النقود منه ثم فتح ازرار معطفه أملاً بالمزيد. إن ما يتعلق بالمعكرون والنقود قد أضيف في الطبعة الأخيرة، وفي هذا دلالة واضحة على أن إيسن كان يدرك أنه يقدم حياة خاصة، وهو على ثقة بأن الممثلة سوف تغني أداءها من خلال العمل بهذه التفاصيل. إن ماتقوم به نورا من لعب مع الأطفال مقصود لإظهار التناقض مع دخول كروغشتاد المشؤوم. ومع أن هذا قد يعتبر تراجعاً باتجاه الميلودراما، فهو في الوقت نفسه حيلة لتزيين مجمل الموقف مما يساعد على مسرحية جانبي حياة نورا. في النسخة الأولى، حذف الفصل الثاني المتعلق بشجرة عيد الميلاد، وأثناء العرض كان هذا المشهد خالياً من زينتته ليبدو قائماً وشموعه مطفأة لاضفاء جو

* المعكرون: حلوى من بياض البيض وسكر ولوز (المورد)

خاص على الخشبة . وقد أضاف إبسن إلى هذا الفصل مشهد الجوارب اللحمية اللون التي كانت ترتديها نورا وهي تغازل دكتور رانك . وفي نهاية هذا الفصل ، عندما كان على نورا أن تحول بين تورفالد والعثور على رسالة كروغشتاد التي تشكل إدانة لها استبدل إبسن الرقصة التركية بأغنية انيترا المأخوذة من مسرحية «بيرجنت» مستخدماً رمزية الرقصة الشعبية الايطالية (الترنتيلة) ، وقد أدتها نورا بشكل عجيب على ايقاع الدف وشعرها ينسدل بحرية . وفي الفصل الثالث ترتدي هذه الزوجة الوقحة المتزوجة من مدير مصرف رزين زيها النابولي ذا الشال الأسود الكبير لتحافظ على هيئتها الغربية في رقصة الترنيتيلة - كل هذا يأتي قبل أن تغير ملابسها اليومية ، ايضاً بشكل رمزي ، إلى اللون الرمادي استعداداً لخروجها النهائي المدمر .

ومع ذلك ، حتى قاريء المخطوطات في المسرح الملكي في كوبنهاغن ، حيث عرضت المسرحية لأول مرة ، اعتبر خروج نورا من وجهة نظر نفسية «غير مقنع» ، ربما كان الناقد الأدبي الذي كتب في «فولكيتس آفيس» في ٢٤ كانون الأول ١٨٧٩ من القلائل الذين أبدوا اهتماماً بطريقتها الموجزة بشكل غير عادي وبخلوها من العنف والدموع وبقية العناصر الميلودرامية . في «بيت الدمية» نجد الحد الأدنى من اللغة الطنانة عند نهايتها ، كما أنها تنتهي فور تحقيق هدفها . لقد حققت هذه المسرحية تقدماً في الأسلوب ، وإن كان مضمونها مشيراً للغضب والعداء كان إبسن مجبراً على كتابة ما يسمى «النهاية السعيدة» للنسخة التي عرضت في المانيا لئلا تعاد كتابتها دون استشارته : ففي نهاية العرض الألماني تبدو نورا موزعة بين رغبتها بمغادرة زوجها وإلحاحها على البقاء مع أطفالها . والنتيجة هي مجرد وقوعها على الأرض . من اللافت للانتباه أن يتأخر عرض مسرحية إبسن على المسرح البريطاني عشر سنوات وعلى المسرح الفرنسي خمس عشرة سنة في وقت كان فيه اسم إبسن على كل لسان عبر أوروبا قاطبة . في الواقع ، ارتبطت هذه المسرحية في العالم الناطق بالانكليزية بعدم الثقة بموضوعها . أما أمريكا فقد شهدت أول عرض لها باللغة

الانكليزية في ميلووكي عام ١٨٨٢ ، وكان ذلك من خلال نسخة ضعيفة أعدها إي. م. لورنس بعنوان «الزوجة الطفلة» . وفي عام ١٨٨٤ ، قدمت في لندن كما أعدها هنري آرثر جونز بالشكل الذي يناسب الوسط الانكليزي تحت عنوان «سحق فراشة» . وفيها أعطي تورفالد اسم همفري ، ونورا اسم فلورا أو فلوسي . ومن نافل القول أن فلورا وهمفري توصلا إلى المصالحة عبر الدموع مع نهاية المسرحية . وفي عام ١٨٨٥ ، شهدت لندن عرضاً هزلياً للهواة بمساعدة جمعية حماية الأطفال من العنف . في إحدى الترجمات لشخص يدعى ت. وبري يصبح آخر سطر تقوله نورا : «ينبغي أن تكون المعاشرة الزوجية بيني وبينك زواجاً» . وهذا ما أثار استغراب غرانفيل - باركر إلى درجة القول إن على الأكاديمية الملكية للفنون المسرحية أن تمنح جائزة للطالب الذي يستطيع القاء هذا السطر دون أن يثير سخرية الجمهور .

كان على لندن أن تنتظر حتى عام ١٨٨٩ كي تشاهد عرضاً لفرقة محترفة بشكل كامل . هذا ما فعله تشارلز كارينغتون على مسرح الحداثة في كنغزوي . اعتمد هذا العرض ترجمة وليم آرشر ، حيث قام كارينغتون بدور الدكتور رانك البارد جداً ، وقامت زوجة كارينغتون ، جانيت آشرش وعمرها خمسة وعشرون عاماً بدور نورا . وبذلك اعتبرت أول عمل يظهر عظمة إيسن في لندن . ومع ذلك عرضت ، كما ترى الزابيت روبنز وصديقتها ماريون لي «أمام جمهور محدود وتافه نسبياً» في «مسرح ضيق قدر» . وقد أثار عرضها الضجة المتوقعة . فباستثناء واحد أو اثنين من المتحمسين مثل وليم آرشر وجورج برناردشو (الذي ألقى - فيما بعد - محاضراته الغابية حول الابسية عام ١٨٩٠) كانت هناك إدانة جماعية لها باعتبارها نموذجاً مرضياً فاسداً تمثل فئة يهتمها انحلال المرأة . في هذه الأثناء ، استخدم كلمنت سكوت لفظة «الابسية» بمعنى الاحتقار لأول مرة في مجلة «المسرح» في الأول من تموز ١٨٨٩ . ومرة أخرى كان التجاهل مصير أي انجاز تكتيكي سواء في مجال التأليف أو التمثيل ، عدا عن إدانة جريدة التايمز المتسعة للمسرحية حيث كتبت «تكاد تفتقد كلياً للحدث الدرامي» كما أقرت جريدة الشعب بأن النهاية

السيئة السمعة لم تكن فقط فاسقة بل «خالية من العنصر الدرامي بشكل أساسي». وسرعان ما اقتنع المشاهد العادي أن هذه المسرحية فاحشة بشكل واضح، بل ومقننة أيضاً.

والآن لنعد إلى الزابيت روبنز وتعليقها على هذا العرض. فقد اعجبت بالأثر الذي اعطاه «الاجراج الطبيعي» للمسرحية: إنه أشبه بلقاء شخصي منه بمسرحية» وكم كان مريحاً أن ترى اتشرش تخرج عن القاعدة المألوفة التي تفرض على الممثلة الرئيسية أن تدخل دائماً بملابس جديدة. فقد أضفت جواً من السرور والإلفة: «وأنت تراها تأكل قطعة المعكرون الممنوع عنها باسنان بيضاء لامعة، وعينين زرقاوين يملؤهما الاحساس بالتشرد». وقد أبدت إعجابها الخاص بما تتمتع به نورا من «ثقة عمياء وحارة في خروجها على الرجل - الصنم» المتجسد بالدكتور رانك.

وكانت رقصة الترانزيلة وحدها، التي تنطوي على بعض التكلف، بمثابة «التنازل الوحيد الذي قدمه إبسن نتيجة اهتمامه بخلق تأثير معين مع أنه كان يسعى دائماً للحؤول دون ذلك».

قامت الفرقة التي قدمت المسرحية في لندن بجولة وصلت إلى أمريكا عام ١٨٩٥. وقد استقبلها جمهور نيويورك بالتصفيق لقيام اتشرش بدور نورا (كما صفيق للفرنسية غابرييل ريجان التي مثلته في نفس الموسم). كانت اتشرش وروبنز وسط الجمهور لتساعدا على جعل الممثلة الجديدة مطابقة للمرأة الجديدة كما يتصورها إبسن، ثم يتصاعد هذا التصور ليبلغ ذروته في شخصية هيدا في السنوات التالية. فمفهوم المرأة الجديدة لا يعني مجرد الاعتراف بذكائها واستقلالها، بل بالتصرف بطريقة جديدة. ولا بد للجمهور من أن يقارن الانفعالية الزائدة وعذوبة النيران عند الفتاة مرغريت في مسرحية إبسن «الأدعياء» ١٨٦٣ (وخصوصاً في سطر مثل «احترم حزن الزوجة» و«مبارك فمك، حتى وإن كان يشتمني في هذه اللحظة») مع نورا واهتمامها المدروس بتفاصيل الحديث والسلوك لتستنتج أن الشخصيتين تنتميان لعالمين مختلفين.

كان وليم آرشر من الأوائل الذين أقروا بأن الممثلة التي تقوم بدور نورا تحتاج موهبة عقلية وجسدية . فقد نشر في «عالم المسرح» ١٨٩٣ أنه شاهد الايطالية اليونورا ديوز تقوم بدور نورا على المسرح الغنائي فاستحسن مرحها «العفوي المتأجج الغني بالألوان» في الفصل الأول، إلا أنه رآها أقل إقناعاً من تمثيل آشرش . ومبرراته في ذلك تشكل بعضاً مما يحتكم له المسرح الطبيعي . فقد أخفقت ديوز في التفاعل مع بعض الكلمات التي تحمل دلالات معينة وتستدعي استجابة أكثر رقة من الممثلة ، كما هو الحال حين يبين كروغشتاد لنورا ان تاريخ توقيع والدها على الكميالة جاء بعد ثلاثة أيام من وفاته . ومرة ثانية عند اقتراح تورفالد على كروغشتاد أن يعترف بالذنب الذي كانت تعلم أنه ذنبها هي عملياً . ولاحظ آرشر ايضاً أن ديوز فشلت في إدراك الإيقاع الخفي للفصل الثاني الذي يتحول من الكآبة إلى المرح ثم الوقار . إنها بدلاً من ذلك سبغت كل المشهد بلون واحد . لكنه أثنى ، بشكل مدهش ، على قرارها باختصار رقصة الترنيلة التي اعتقد - هو ايضاً - أنها كانت «آخر تنازلات إبسن أمام التكنيك القديم» و «دون مستوى وقارها (ديوز)» . ومع ذلك اعجبه «التباين بين لون لباس الكابري في الفصل الأخير ولون وجه نورا الشاحب بلون الموت وهي ترتديه . وبمرور الزمن ، كانت تظهر انتقادات من نوع أكثر تقنية . ففي مقال في سترداي ريفيو تاريخ ١٥ أيار ١٨٩٧ حول عرض جديد لمسرحية «بيت الدمية» على مسرح غلوب في لندن ، أجرى شومقارنة مع ماكان شاهده قبل ثمانية أعوام . لقد وجد أن تمثيل كورتيني ثورب لدور تورفالد كان مؤثراً لأنه أدي بحس عميق : «لم يعد مقبولاً أن نعطي درساً عملياً في الحياة الإنسانية بشكل يلبي اهتماماتنا السوسولوجية فقط . » لكن شو لاحظ ايضاً أن بعض السطور الأكثر سخفاً التي ردها تورفالد ظلت تصدر على شكل «وقفات» مما زعزع واقعيته (الوقفة في المسرح الفكتوري هي لحظة حاسمة في التمثيل حيث يكشف الممثل عنصراً أساسياً في الشخصية أو الموقف عن طريق التأكيد على جزء من الحركة أو إلقاء سطر

بصوت لافت للانتباه. نال الممثلون في العصر الفكتوري شهرتهم من خلال قطع تمثيلهم باكبر قدر ممكن من الوقفات). في عرض لهذه المسرحية، على مسرح غلوب استطاعت آتشرش تجديد شخصية نورا المعروفة، لكنها استبدلت سذاجة عينيها الواسعتين في أيام شبابها السابق بتكلف أقل طفولية. كانت تلك هي الاعتبار الهامة في نقد التمثيل في التسعينات من القرن التاسع عشر. وقد أنهى شوملاحظات معلقاً: «إن الرأي الشائع، حتى الآن في اوساط المهتمين بالمسرح، حول قدرة أي شخص على القيام بدور شخصيات إبسن لن يصمد أمام التجربة» وسوف نرى أن طلبات إبسن من ممثليه ستزداد بشكل أكبر مع تطوره من شخصية نورا إلى شخصية السيدة الفينغ وهيدا.

كانت مسرحية «الاشباح» ١٨٨١ تتمة طبيعية لمسرحية «بيت الدمية»: «بعد نورا، كان يجب أن تأتي السيدة الفينغ» كما كتب إبسن في رسالة (٢٤ حزيران ١٨٨٢) إن السيدة الفينغ هي نورا بعد أن أقنعت بالبقاء في البيت لتكتشف أن ولدها قدورث مرضاً تناسلياً من والده فقط. كان موضوع المسرحية عن الواجب والحرية. إلا أنها حاولت أن تلامس جميع المواضيع المخطورة مثل السفلس والزنا وعلاقات الحب المتحررة وسفاح القربى والقتل الرحيم (قتل المرضى رحمة بهم). كان إبسن مدركاً أنه يتحدى التقاليد الاجتماعية، لكنه لم يضع بالحسبان شدة ردة الفعل العدائية تجاه مسرحيته. ففي كل مكان تقريباً كان الرفض ينتظر «الاشباح» باعتبارها قذارة مرضية. وحتى المثقفين كانوا يرفضون مجرد وجود نسخة منها في بيوتهم. وكما هو متوقع لم يجد إبسن سوى قلة من الأنصار بين الطلبة والمفكرين الليبراليين أمثال بيورنسون وغيورغ براندز. أما فيما يتعلق بعرضها، فقد رفضتها جميع المسارح الأوروبية، فقدمت لأول مرة في شيكاغو باللغة النرويجية. وظلت تنتظر حتى عام ١٨٨٣ لتعرض أول مرة في أوروبا، علماً بأن هذا العرض كان باللغة السويدية: قدمها المخرج البارز أوغست لند بيرغ، من ستوكهولم، في مدينة هلسينغبورغ السويدية.

ولكي يستعد ليندبيرغ للقيام بدور أوزوالد، قام بزيارة فعلية لمرضى السفلس في مشفى كوينهاغن. لذلك كان التأثير واضحاً على المشاهدين الجالسين في المسرح أثناء العرض. أما دور السيدة الفينغ فقد قامت به الممثلة القديرة هيدفينغ تشارلوت وينتر هيلم بشكل متميز. وحسب قول ليندبيرغ بدأت المسرحية والجمهور يمسك أنفاسه، كما انتهت برعب أضفاه الفصل الأخير، فأسدلت الستارة في جو من الصمت السحري تلتها عاصفة مدوية من التصفيق وهكذا يبدو أن روعة العرض مكنت المسرحية من هزيمة نقادها المتمسكين بالتفسير الأخلاقي. أما وليم آرشر الذي تصادف أن حضر تمثيل وينتر هيلم فيما بعد في كريستيانا، فيقول أنها كانت تعاني من بعض تقييد خشبة المسرح لها «ومن خطابية شديدة» في كلامها الموجه إلى ماندرز وماعدا ذلك كان أداؤها مؤثراً مع الحفاظ على سلوكها كسيدة. إلا أن آرشر أبدى إعجابه الخاص بتمثيل أوزوالد مشيراً إلى وجه ليندبيرغ الشاحب وعينييه المطرقتين وخطوته الحاملة (كرجل صار العالم وهماً بالنسبة له). واختتم بأن هذا الممثل أدى دوره بمنتهى الروعة.

شاهدت لندن مسرحية الأشباح في عرض خاص عام ١٨٩١ لأول مرة على المسرح الملكي الذي كان ممتلئاً حتى آخره. وكانت ممثلة هاوية ناجحة، هي تيودورايت، تقوم بدور السيدة الفينغ - علماً بأن أول عرض مرخص به تأخر حتى عام ١٩١٤. أشرف على العرض الأول (لعام ١٨٩١) ج. ت. غرين وقدمه كأول عمل لمسرحه الاجتماعي المستقل الحديث العهد. وبهذه المسرحية السيئة السمعة افتتح مسرح فراي بوينه في برلين ١٨٨٩. هز الحدث ويست إند. ولا حاجة هنا لسرد قائمة الأوصاف البذيئة التي انصبت على هذه المسرحية وعلى إيسن وانصاره خصوصاً من كلمنت سكوت في جريدة ديلي تلغراف. وقد جمعها آرشر في بول مول غازيت بتاريخ ٨ نيسان ١٨٩١ وأعاد برناردشو طباعتها بطريقة مرحة تحت عنوان «جواهر الإبنسية» في نفس العام. كان إ. ب. ووكلي الوحيد الذي وجد فيها «دراما روحية عظيمة». وأعلن

أنها واحدة من الروائع الأدبية كما كتب في «ذي ستار».. ومرة أخرى يوجه كل الاهتمام للموضوع الواقعي على حساب الأسلوب الجديد في هذه المسرحية .

وعندما عادت للظهور في نيويورك عام ١٩٠٣ ، كان تعليق وليم وينتر يتضمن إدانة لها : « قلما تقدم دراما إبسن فرصة للتمثيل - والسبب الرئيسي هو أن معظم شخصياتها زائفة بشكل متطرف » (محفظة الزمن الجزء ٢ صفحة ٥٦٧) إنه مجرد رفض للنظر في المسألة ، في حين كان للآخرين رأيي مختلف . فقد سلم ووكلي أن إبسن لم يشدد كثيراً على أهمية التمثيل . وحسب رأي سي . إي . مونتيغ في «القيم الدرامية» استطاعت جانبيت آتشرش من خلال قيامها بدور السيدة الفينغ عام ١٩٠٧ ترسيخ مستوى جديد في التمثيل المرفه : « عندما تقف خلف كرسي أوزوالد لتخفي الخيبة من وجهها ، وتسعى جاهدة لتشجيعه بأكاذيب بائسة عن الأمل . إن جمال ورقة تمثيل الأنسة جانبيت آتشرش أعظم من أن يعبر عنهما بالكلمات ، حيث لا يمكن لفن معين أن يعوض عن روعة فن آخر . » ومن جهة أخرى ، كانت اليونورا ديوز في دور السيدة الفينغ عام ١٩٢٣ « مخلوقاً رائعاً ، ينتقل من حزن إلى حزن في رقصة كئيبة ضمن جو من الخوف » ، كما يقول جيمس آغيت في «صنّدي تايمز» إلا أنها لم تعد المرأة التي صورها إبسن والتي «لاتزال متمردة يدفعها غرورها ، وهي شبه محبطة ، للظهور ثانية عبر سخريتها الشديدة من القس ماندرز» وحتى الثاني من آب ١٨٨٣ ، كان إبسن يصر على ضرورة «الأمانة الصارمة» في التمثيل كما جاء في رسالته إلى ليندبيرغ حيث أضاف قائلاً :

يجب أن يبدو الحوار طبيعياً تماماً ، ويجب أن تختلف طريقة التعبير من شخصية لأخرى . ويمكن إجراء تعديلات عديدة على الحوار خلال التدريبات حيث يستطيع المرء أن يسمع بسهولة ما يبدو طبيعياً وتلقائياً . ويجب تنقيحه مرة بعد

أخرى إلى أن يبدو في النهاية واقعياً ومقنعاً بشكل كامل . إن تأثير المسرحية يعتمد، إلى حد كبير، على جعل المشاهد يشعر وكأنه جالس فعلاً وهو يستمع وينظر إلى أحداث تجري في الحياة الحقيقية .

قد يبدو غريباً، بالنسبة لنا في هذه الأيام، أن هذا الكلام كان ضرورياً آنذاك . وبالمقارنة مع الدراما الرومانسية، تتميز مسرحيات إبسن الاجتماعية بالقليل من الحركة المادية، لأن الاهتمام يتركز بكامله على نوع جديد من الصراع النفسي، بينما تدور الشخصيات وتحاول الالتفاف حول المواضيع المحظورة .

إن المواضيع المحظورة في «الأشباح» والتلميحات إلى النفاق الذي كان يسود العلاقات الجنسية في الفترة الفكتورية كانا مسؤولين عن موارد حوار المسرحية الجديد قدر مسؤوليتهما عن المبالغة في استخدام طريقة سوفوكليس في سرد القصة عن طريق الاستعابة، وكأن الأحداث الرئيسية قد حصلت لتوها قبل رفع الستارة . بحيث يبدو الكثير مما يقال غطاء لما يعتمل في العمق ومايفترض أن يكون قد حصل مسبقاً . يوضح مايكل ماير في سيرته الذاتية أن «السيدة الفينغ وماندرز بشكل خاص يُمضيان معظم الوقت في الدوران حول موضوع يخشيان الكلام عنه مباشرة، ولذلك يصبح الحوار ملتوياً بل مبهماً أحياناً» (الصفحة ٤٩) هنا إذن تكمن خطوة أخرى باتجاه التمثيل الجديد . فإذا كان المؤلف المسرحي يتعامل مع ماهو غير منطوق، يصبح من واجب الممثل أن يبحث خلف السطور عن المشاعر التي يجب إخفاؤها قبل أن يتمكن من إخفائها مع كامل مفهوم المخطط الأولي للمسرحية وجميع الشروط المرافقة للتأليف والعرض ابتداء من «الأشباح» . وبالمقارنة مع بيت الدية، نجد تفاصيل بصرية أقل بكثير يتم ادخالها على النسخة النهائية، كما أن الأشياء المجسدة ذات المعنى الضمني هي أقل أيضاً . ومع ذلك تظل الألفاظ محتفظة برقتها الواضحة .

كتب إبسن في تعليق مبكر حول المسرحية: «كل الأشياء أشباح» .

ومن المؤكد أن المشاهد الذي يقرأ عنوان المسرحية ويتأمل في أحداثها يجد فيها أشباحاً من جميع الأنواع مصدرها الماضي . ويمكنه تحديدها من لحظة رفع الستارة ، لابتداء السيدة الفينغ بسماع الأصداء المشؤومة من الغرفة المجاورة عبر كلمات أوزوالد وريجينا . إن العلاقات الغامضة وقبود التقاليد الاجتماعية وأشكال القلق والمخاوف الخفيفة تتوارى في كل جزء من أجزاء المسرحية . الكتب الممنوعة ملقاة على الطاولة وسط خشبة المسرح كاتهام مسلط طيلة فترة العرض . وبما أننا لانعرف مضمونها ، فالأمر متروك للجمهور كي يخمن أسوأ الاحتمالات . هناك دائماً ما يحجب فضائح الماضي عن ذاكرة السيدة الفينغ وذاكرتنا أيضاً . ففي همسة تأمرية تحيي ريجينا انغشتراند هذا الرجل الفضولي السيرة الذي يصبر على آرائه البالغة الفسق حول مستقبلها . وماندرز يفاجأ حين يعتقد أن ما يراه هو صورة الفينغ المتوفي تبعث حية في شخص أوزالد حين يدخل هذا الشاب ، والغليون بفمه . وهكذا نرى أن كل مكان في البيت مسكون بالأرواح . بذلك يستمر الغموض حتى النهاية . عندما سئل إبسن إن كانت السيدة الفينغ في النهاية قد أعطت السم لابنها في نهاية المسرحية ، أجاب ببساطة «لا أعرف» .

شكك رونالد غراي مؤخراً بالرأي القائل إن إبسن كان من أعلام التصوير الواقعي . ففي كتابه «إبسن - الرأي المخالف» (١٩٧٧) يتهم غراي هذا المؤلف بأنه ضحى بالشخصية لصالح الحبكة بحيث يحجم تورفالد في «بيت الدمية» ، مثلاً ، ليصبح مجرد نسخة عن الزوج في العصر الفكتوري كي يبرر قرار نورا النهائي بمغادرة البيت . كما يتهم إبسن بعدم الاهتمام بتناسك الشخصية مثلما هو الحال في شخصية السيدة الفينغ «الأشباح» التي يصدمها الغزل الدائر بين أوزوالد وريجينا في الغرفة المجاورة في البداية . إلا أنها سرعان ما توافق فيما بعد على زواجهما مع أنه يعتبر نوعاً من سفاح القربى . وحتى الشخصيات التي اعتبرت أفضل ما عند إبسن ، مثل ريببكا ويست في «روزمرز هولم» والشخصية البارزة هيدا غابلر اعتبرها البعض ضعيفتين من بعض الجوانب . ومن الممكن سرد المزيد من الأمثلة التي

تبين أن إيسن سمح فيها للحبكة أن تقرر مسار تطور شخصياته . وهكذا سيكون من المفيد إعادة النظر في المقولات التي تعتبر عادة من المسلمات . ومع ذلك تنطبق هذه الآراء على المسرحيات المقروءة ، علماً بأن إيسن في مجال التمثيل شيء مختلف . وبالطبع تتغير مستويات الواقعية لما يبدو واقعياً من عصر لآخر . إلا أن اختبار مستوى ثبات الواقعية في مجال رسم الشخصيات ممكن فقط من خلال العرض في فترة معينة من الزمن وهذا ما حصل فعلاً وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار العروض الهامة التي تمت في هذا القرن ، حيث قامت إديث ايفانز بدور ريبكا وإيفالي غالين بدور هيدا وفلورا روبسون بدور السيدة الفينغ . وفي الواقع ، تقدم أعمال إيسن شخصيات مزودة بجميع الموصفات والابعاد الضرورية لتقديم أداء إفرادي رائع . أما الآن فقد أصبحنا في موقف مناسب يمكننا من تحديد العناصر الثابتة في رسم شخصيات إيسن ، نظراً لبعدها الكافي عن معظم الاعتبارات الاجتماعية التي جعلت جمهوره يعتبر نورا والسيدة الفينغ شريرتين بينما يعتبر تورفالد والقس ماندرز وغريغز ويرل في «البطة البرية» قديسين .

سرعان ما تحول إيسن من أعمال ذات منحى واقعي اجتماعي إلى أعمال أكثر رمزية : من «البطة البرية» إلى «روزمرز هولم» و «هيدا غابلر» . كما وُضع مزيد من الشروط في مجال المهارات التمثيلية أمام اللواتي قمن بدوري ريبكا وهيدا . لقد ازدادت قدرة إيسن على التعبير الرقيق من خلال الايحاء نتيجة قدرته على فهم العلاقات الانسانية وإيصال إيحاءاته المتزايدة عما هو غير عقلاني . فالصراعات تبدو أكثر مجازية ، كما أن شخصيات عديدة صارت تتواجد على خشبته بشكل رمزي فقط . وحتى الآن يمكن القول كان إيسن نموذجاً متميزاً من الكتاب في مسار تطور الفن الدرامي ، باعتباره مهد الطريق أمام الممثل والمخرج الحديثين . وأكثر من ذلك لأنه أصبح علماً ذا مكانة عالمية مع نهاية القرن الماضي .



٥ . الواقعية في فرنسا: انطوان والمسرح الحر

حمل أندريه انطوان (١٨٥٨ - ١٩٤٣) راية زولا وإيسن في فرنسا .
ففي عام ١٨٨٧ افتتح هذا الموظف المغمور في شركة الغاز مع مجموعة من
الممثلين الهواة مسرحهم الحر بأربع مسرحيات متواضعة يتألف كل منها من
فصل واحد كانت إحداها إعداداً لقصة زولا «جاك دامور» . ابتداءً انطوان
مسرحه عن طريق الاكتتاب فجمع ٣٥٠٠ فرنكاً في الموسم الأول . دفع منها
حوالي ١٠٠٠ فرنك اجرة مكان للتدريبات في بار بشارع لوبيك . ولكي يعد
ديكور المسرح ، نقل الأثاث من بيت والدته (وهذا تقليد ما يزال سائداً في
أوساط الهواة) . كما قام الأصدقاء بتوزيع الدعوات للمسرح باليد توفيراً
لاجور البريد . وسرعان ما صار المسرح يمتليء بالناس حتى آخره في كل
عرض ، مما زاد في تمويل الموسم الثاني فصار ٤٠٠٠ فرنكاً ، فاستطاع انطوان
إثرا شراء ستائر المسرح ودفع أجور الممثلين .

لم يكن هذا المسرح أكثر من قاعة خشبية مظلمة فوق درج عند نهاية
زقاق . هذا الزقاق هو شارع الفنون الجميلة . كان هذا المسرح يتسع لـ ٣٤٣
شخصاً ومجهزاً بخشبة مصغرة تناسب المدى الضيق للخلفية التي اختارها
أنطوان . فقد كتب الناقد الكبير جول لوميتير في مسرح باريس يصف حجم
هذا المسرح في كتابه «المسرح الانطباعي» :

يستطيع المرء أن يمد يده للممثلين من فوق أضواء مقدمة
المسرح ويضع رجله على ركن الملحن . والخشبة ضيقة جداً
لا تتسع إلا للمناظر الأولية ، كما أنها قريبة مناجداً بشكل يلغي
الوهم المسرحي .

اعتبر هذا المسرح بمثابة تحد فريد للواقعية .

كان هذا المسرح الحر أول مسرح تجريبي حديث في أوربا ، كما كان لطريقة تطوره عن طريق الاكتتاب الفضل في إلزام الجمهور بالمشاركة في تجربة اختبار الأساليب والمادة الجديدة على الخشبة . وفي السنوات السبع التالية اكتشف انطوان فن التمثيل والإخراج الطبيعيين بشكل لم تحرزه فرقة مايننغن ، ومع أن غايته لم تكن طبيعية بحتة ، فقد قدم للمسرح في عاصمة الدراما العالمية اسماء سحرية جديدة تمثل الحركة الواقعية : تولستوي «سلطان الظلام» عام ١٨٨٨ ، إيسن «الأشباح» ١٨٩٣ ، وهاوبتمان «النساجون» ١٨٩٣ .

كانت «سلطان الظلام» محظورة في روسيا مما جعل تقديمها من قبل المسرح الحر أهم حدث في موسمه الأول . إن مسرحية تولستوي المروعة تعالج انحلال طبقة الفلاحين الروس ونمو الدوافع الاجرامية بينهم . فقد أجمع كل من دوماس وأوجييه وساردو والناقد المعروف فزانيسيك سارسي على أنها مسرحية شديدة الكآبة ونصحوا بعدم تقديمها . إلا أن النتيجة كانت انتصار أنطوان من خلال هذا العرض . فقد جاء في مجلة دوموند :

كانت أوسترليتز* . عندما أسدلت الستارة على المشهد الأخير ، وسط عاصفة من التصفيق ، كان الجمهور مبتهجا إلى أبعد حد . إنني لم ألمس لحظة من الاسترخاء أو فتور الاهتمام طيلة أربع ساعات كاملة . . ولأول مرة تظهر على الخشبة الفرنسية ملابس وخلفية مأخوذة بأمانة من واقع الحياة اليومية الروسية دون اللجوء لزخرفات الأوبرا الهزلية والولع بالهرجة والزيف الذي يبدو موروثا في أوساطنا المسرحية .

* أوسترليتز: مدينة في تشيكوسلوفاكيا

وبعد ذلك صار اسم المسرح الحر يتردد في جميع أنحاء أوروبا .

كان عرض «الأشباح» من قبل أنطوان أول عرض مسجل لأي من مسرحيات إبسن في فرنسا . كما كانت ، قبل ذلك ، الطلقة الأولى في حملة مسرح فراي بويته في برلين والمسرح المستقل في لندن . شغلت باريس فنياً وأدبياً بهذا الحدث كما يقول جورج مورفي «انطباعات وآراء» . وقد حجز لعرضها مسرح اكبر هو مسرح اللهو الذي غص بالمشاهدين . وعلى كل حال ، اعتبر الفرنسيون هذه المسرحية مجرد «فشل متألق» دون أن تقلقهم القضايا الأخلاقية فيها ، كما وجدوا إبسن غريباً مبهماً ، بل ومملأً . إنه زولا بساق خشبية ينقصه الوضوح الفرنسي ، لأن أهدافه وآراءه غير صريحة . إلا أن النقاد الفرنسيين لم يجمعوا على ذلك ، فقد اعتقد جول لوميتير أن المسرحية «تراجيديا قوية وجميلة» . وبول ديجماردان اعتبر إبسن «أعظم مؤلف مسرحي على قيد الحياة» اعتماداً على روعة هذا العرض . وكان الأجنبي جورج مور أكثر وضوحاً في نقد هذه المسرحية فعلق على «الشرك اللعين الذي نصبته الحياة فوق فيه الولد المسكين» . فعندما طلب أوزوالد (الذي قام أنطوان نفسه بدوره) من امه أن تسممه ، شعر أن «الرعب يسري في الجمهور» إلى درجة لا تطاق . كما رأى الهيجان العصبي للرجل المريض «قد «صرف بشكل بري» . وقال عن المشهد الذي تضبط فيه السيدة الفينغ أوزوالد وهو يقبل ريجينا : «مرعب بشكل مريع ومثير للاشمئزاز حقاً» .

ومع ذلك اعتبرت مسرحية «الأشباح» فاشلة ، كما كانت «البطة البرية» الأكثر غموضاً ، حسب رأي سارسي ، أكثر فشلاً . ومن بين جميع هذه الأعمال العملاقة اعتبرت «النساجون» ناجحة بعض الشيء . وحسب رأي أنطوان في «مذكرات المسرح الحر» ادى اجتياح بيت صاحب المصنع في الفصل الرابع إلى جعل المنزل بكامله في حالة رعب . إلا أن أنطوان لم يتقبل الحكم العام على إبسن . فبعد أن قام بدور أوزوالد وتكونت لديه الخبرة الجديدة كممثل قال :

«كدت أفقد خصوصيتي الشخصية بشكل كامل تقريباً.»
وبإمكاننا ترجمة ذاك التفاعل المثير سلباً أو إيجاباً: «بعد الفصل الثاني لم أعد أتذكر شيئاً، سواء بخصوص الجمهور أو نتيجة العرض. ومن خلال الارتجاف والضعف، كنت أحياناً استعيد السيطرة على نفسي مرة أخرى بعد أن تسدل الستارة الأخيرة.»

في عام ١٨٩٧ صار انطوان مديراً (لمسرح أنطوان) فجعله مقراً لجميع الشباب المتحمسين للدراما الجديدة. وأخيراً نال شرف التعيين مديراً للمسرح ديون. لقد كان أول مخرج فرنسي يعطي هواية التمثيل مكانة محترمة في فوضع بذلك حداً لنظام النجومية التي اعتبرها أكبر عائق في سبيل تطور الدراما في باريس.

وقف انطوان في وجه أسلوب التمثيل السائد في معهد الفنون المسرحية بباريس ومدرسة التمثيل الفرنسية الكوميديّة والمسرح الفرنسي الكلاسيكي ككل، باعتباره مسؤولاً عن شل هذه المهنة. كان الممثل الفرنسي يشجع على تطوير «نمط» يلبي حاجات الريبورتوار، ويدرب على فن الالتقاء، ثم يعد للقاء دوره أكثر من أن يعيشه. وهكذا يلقيه بطريقة خطابية تؤكد على الكلمات الرئيسية أكثر من اهتمامه بالكلام الطبيعي، فهو يستخدم الإيماءات نفسها بغض النظر عن الشخصية التي يمثلها، وقلما يتكلم أثناء الحركة، كان يفترض به أن يتقن هذا الدور ومثالات غيره. ونتيجة لهجوم أنطوان على الأساليب القائمة، كان ممثله يبدو غير مبال بحضور جمهوره، فكان يمثل بكامل جسده وليس بصوته وإيماءاته فقط. ولم يكن انطوان يسمح له بقطع الدور بالالتفات للملقن أو التوقف أو الاهتمام بتأثير أدائه. كما كان مهياً لتنويع هذا الأداء حسب المقتضيات التي تتطلبها تمايز أي جزء من العمل. كان يستخدم الإيماءات الطبيعية ليبدو في تصرفه وكأنه يعيش حياته العادية إلى درجة التمثيل وظهره للجمهور: وفي الواقع، كانوا يشيرون للمسرح الحر بشيء من الدعابة ب «مسرح ظهر أنطوان». وتقول إحدى الدعابات إن أحد أعمام انطوان كان غنياً فهدد بحرمانه من وصيته إذا رآه على خشبة المسرح.

كان انطوان كمخرج يؤمن بإضفاء الكمال على أدق التفاصيل في الحديث والإيماء وكل مايجري على الخشبة ، فعمل على خلق نتيجة تشكل كلاً مركباً ، فهو يقول : «إن إعادة قلم رصاص أو عملية قلب فنان» هامة وعميقة التأثير على الجمهور قدر أهمية المبالغات الخطابية في المسرح الرومانسي . اقتنع انطوان بضرورة تدريب ممثليه على العمل بروح جماعية مع وجود أثاث وأدوات حقيقية على الخشبة . وكان يشعر أن دور المخرج يتطلب اهتماماً وصبراً لا حدود لهما بقصد خداع الجمهور وجعله يعتقد أن مايشاهده هو الواقع فعلاً .

اشتهر انطوان ، بشكل خاص ، لعنايته بالخلفية حيث كانت ترمي إلى إعطاء صورة كاملة عن الحياة : وهذا مايعبر عنه شعار صاغه مؤلف مسرحي شاب وبارز هو جان جوليان ، فقال يجب أن تكون «شريحة من الحياة» . كان على المشاهد أن يبدو وكأنه في غرفة أزيلت جدرانها الأربعة . وفي مقالة كتبها أنطوان إلى مجلة باريس بعنوان «المشهد» (الأول من نيسان ١٩٠٣) يقول : لكي يكون ديكور الخشبة حقيقياً ، مؤثراً ومطابقاً للواقع ، يجب أن يعد طبقاً لشيء مرئي - سواء كان داخلياً أو منظرأ طبيعياً ، فإذا كان داخلياً يجب أن يبنى بجوانبه الأربعة ، بجدرانه الأربعة دون الاهتمام بالجدار الرابع الذي يزال فيما بعد ليتمكن الجمهور من رؤية ما يحدث .

هنا أيضاً نجد نظرية أساسية أخرى عن الدراما الطبيعية مطورة عن إبسن : «فكرة الجدار الرابع» إذ يجب تصميم المنظر الداخلي وكأن الغرفة جزء من البيت ككل ، حيث السقف أو الدعامات الأفقية فوق الرأس لخلق الانطباع الصحيح . ولذلك ينبغي على مصمم الديكور أن يملأ الخشبة بعدد كبير من قطع الأثاث الصغيرة ليولد الاحساس بأن هناك من يستعملها . يجب أن تكون صورة طبق الأصل للأشياء الحقيقية . وفي النهاية رفض أنطوان استخدام أضواء مقدمة الخشبة كما اقترح زولا وسترندبيرغ من قبل :

«في الحياة يأتي الضوء من الأعلى لامن الأسفل»

لقد شرح المبدأ القائم خلف هذا التأكيد الزائد على المشهد ببساطة . فإذا كانت البيئة اساسية بالنسبة للطبيعية التي شجعت الدراما الحديثة ، فإن الخلفية الوثيقة الصلة التي يعيش الممثلون ويتحركون عليها تتمتع بنفس الأهمية . لذلك عمل انطوان بالتدريب على تأمين الخلفية على خشبته أولاً ، بحيث يجري التدريبات على خشبة جاهزة . وبذلك تساهم في تحديد سلوك الشخصيات . وحسب رأيه ، يكمن سر نجاحه المبكر في تصميم مناظره . ويمكن القول بسهولة أن ديكورات صارت أخاذة بحد ذاتها .

عندما كان أنطوان في مسرح أوديون ، حاول تطبيق فلسفته الجديدة بخصوص الخشبة ليس فقط على المسرحيات الجديدة ضمن الحركة الجديدة ، وإنما أيضاً على أعمال الكلاسيكيين أمثال أسخيلوس ، سوفوكليس ، شكسبير ، كالديرون ، راسين ، موليير ، غوتيه وشيلر . وقد صرح أنه لا يهدف إلى تجديد مسرحياتهم عن طريق تحديث إخراجها بقدر ما يهدف إلى تقديمها وكأنها في عصرها مع ديكورات مناسبة وأكثر بساطة . كان معجباً بتريد تأكيد موليير على أهمية «أن يمثل المرء كما يتكلم» . ولذلك اعتقد أن تمثيل عمل كلاسيكي كأعمال راسين ببساطة طبيعية سيكون أكثر تأثيراً في المشاهدين من الطريقة القديمة . إن فكرة معالجة الأعمال الكلاسيكية وكأنها معاصرة لقيت رواجاً في كل مكان في هذا القرن ، مما جعلها مصدر سرور للبعض وسخط لآخرين .

أصبحت عروض انطوان شهيرة . إلا أنه بلغ قمة شهرته في تشجيعه لمجموعة من المؤلفين المسرحيين الجدد . فاستطاعت باريس أن تشاهد الدراما السيكلوجية لكل من فرانسوا وكيرل ، ومسرحيات جيوفاني فيرغا التي تعالج مشاكل عديدة ، ومسرحية هنري بيك الأخيرة ، ثم مسرحيات جورج دي بارت- ريش الكوميديّة نتيجة جهود أنطوان . ومن بين الكثيرين الذين رعاهم أنطوان ، كان يوجين بريو الأكثر نجاحاً . فقد قال عنه برناردشو بكل

فخر «لدى أوروبا الآن سوفوكليس جديد بشخص يوجين بريو». وكان برناردشو يشير بذلك إلى مسرحية بريو الشهيرة «السلع المعطوبة» التي تجرد بطلها البرجوازي المحترم، م. لوش، من أوهامه تماماً مثلما فعل سوفوكليس بأوديب. وهذا ما أثار الكثير من الكلاسيكيين. بالنسبة لبرناردشو يعتبر بريو الوريث الطبيعي لإيسن وقد أشاد «بروحه العلمية» في مقدمته لـ «نلاث مسرحيات لبريو» ١٩١١. إن أكثر ما أثار إعجاب برناردشو هو تحدي بريو المتكرر للرقابة الفرنسية بمعالجته لكل المواضيع المحظورة على خشبة المسرح: السفلس، الزواج القائم على المهر، الإجهاض، تحديد النسل، الدعارة وأشياء أخرى. إلا أن انطوان نفسه كان يعتقد أن جميع هذه المواضيع، إلى حد ما، لا تتعلق بالأخلاق. وأخيراً يمكن القول إن أسلوب بريو الوعظي هو المسؤول عن إهمال مسرحياته بشكل سريع والحقيقة أنه ما من شيء يقل أهمية عن طبيعة من الدرجة الثانية.



٦. مساهمة سترندبيرغ الواقعية

الأب (١٨٨٧) الأنسة جولي (١٨٨٨)

يعتبر جوهان أوغست سترندبيرغ (١٨٤٩-١٩١٢) معادلاً لإبسن، إلى حد ما، في مجال التأليف المسرحي. كانت مسرحيات سترندبيرغ المبكرة دراما تاريخية رومانسية كما كان الحال في تلك الفترة. كتب في عام ١٨٨٤ مسرحيتين بعنوان «الاستعداد للزواج» مع مقدمة عن حقوق الرجال والنساء، كانت بمثابة نقد لاذع لمسرحية «بيت الدمية». ونتيجة لذلك حوكم بتهم لأخلاقية بريء منها فيما بعد، ومثل إبسن استطاع آنذاك إثارة الجمهور الاسكندنافي بمسرحيتين من نوع الواقعية المتطرفة، حتى أن أتباع الحركة الطبيعية في أوروبا أيقنوا أن قائداً جديداً قد وصل. وعلى كل حال، اعتبرت هاتان المسرحيتان - جزئياً - ردة فعل على آراء إبسن في المساواة بين الجنسين، علماً بأنهما قدمتا دعماً كبيراً للطبيعية على خشبة المسرح. المسرحيتان هما «الأب» ١٨٨٧ و «الأنسة جولي» ١٩٨٨. وقد أنجز كلا منهما بأقل من اسبوعين، بالإضافة إلى مسرحية «الدائنون» ١٨٨٨ التي كتبت خلال شهر واحد. إلا أن الواقعية في هذه المسرحيات كانت تحمل بذور موتها. لذلك فإن ماحققه سترندبيرغ في السنوات اللاحقة ابتداءً من «إلى دمشق» ١٨٩٨ و «مسرحية حلم» ١٩٠٢ و «سوناتا الشبح» ١٩٠٧ ومسرحيات «الحجرة» الأخرى تعتبر تجريبية صريحة وغير واقعية منحت مؤلفها مكانة أخرى كانطباعي. لم يكن سترندبيرغ مستقراً في بحثه عن صيغة تلائم مواضيعه في اثنتين وستين مسرحية كتبها آنذاك. استطاع عبر هذه الأعمال تقديم عدد مذهل من الصيغ والتقنيات الدرامية التي سادت المسارح الغربية في القرن العشرين. كان سترندبيرغ محللاً بارعاً للمدرسة الطبيعية الفرنسية التي كانت سائدة قبله مباشرة. فتفهم ابداع زولا في مسرحية «تيريز راكان» ورأى فيها

أكثر من مجرد مسرحية أطروحات . وفي حين جعل دوماس وأوجييه من قضية قتل تيريز لزوجها مناسبة للتهجم على قوانين الطلاق ، ركز زولا على دوافع تيريز واستنبط مافي عقلها ثم درس نتائج عملها . ولكن هل تعمق زولا بما يكفي؟ كتب سترندبيرغ أن زولا يرى «في وخزات ضمير المجرمين مجرد تعبير عن اختلال في الانسجام الاجتماعي نتيجة العادة والأفكار الموروثة» . ولاحظ بشكل خاص ، أن مرور عام على عملية القتل كلفت المسرحية وحدتها وقدرتها على خلق الوهم . وهما عنصران شغلا سترندبيرغ طيلة حياته . وقد نبه إلى خطر الابتذال أيضاً : إن الواقعية السطحية البهتة هي «تصوير فوتوغرافي يشمل كل شيء حتى ذرات الغبار على عدسات الكاميرا» . أما الطبيعية الحقيقية من جهة أخرى ، فتبحث عن الصراعات الطبيعية حيث تكمن أشكال النضال الحاسمة : الواقعية الحقة تعني الصدق مع الطبيعة : ولذلك قرر سترندبيرغ أن يجعل مسرحياته تعالج حقائق أساسية مثل العلاقات الجنسية ، والصراعات النفسية للإرادات ، وتأثير الماضي على الحاضر .

لقد وجد في المسرح الحر لأنطوان نموذجاً رائعاً . وقد أعجب سترندبيرغ ببساطة خلفيته التي كانت تختلف تماماً عما في المسرح التجاري . وكما يعتقد ، صممت الديكورات الفاخرة لتخدع الجمهور فتجعله يرى المسرحية أفضل مما هي في الواقع . إن طاولة وكرسيين هي كل المطلوب لتقديم «أقوى الصراعات التي تزخر بها الحياة» . كما استحسن أنطوان لمسرحيات ذات فصل واحد ، تراعي وحدتي الزمان والمكان الضرورييتين . وأقر ريبورتواراً يرفض الحبكات القديمة القائمة على الدسائس الرخيصة مفضلاً الدراسة النفسية للشخصية وهي تخوض صراعها الأساسي من أجل الوجود ، من أجل الحب والشرف والحرية ، ومن أجل الحياة ذاتها . اعترف سترندبيرغ أن هذا الكاتب الجديد وجد الفرصة على المسرح الحر لاكتشاف مواضيع وأشكال جديدة .

لقد قوبلت مسرحيتا سترندبيرغ الواقعتان والهاتان بالعداء . فقد منع عرض «الأب» في السويد ، كما ظلت الأنسة جولي ستة عشر عاماً دون أن تعرض هناك . وبسبب الرقابة ، عرضت هذه الأخيرة عرضاً خاصاً ولمرة واحدة في اتحاد الطلاب بجامعة كوبنهاغن عام ١٨٨٩ ، وقامت زوجة سترندبيرغ ، سيري فون إيسن ، بدور جولي . ولم تعرض بعد ذلك حتى عام ١٨٩٢ حيث قدمها أوتوبراهم في عرض وحيد أيضاً على مسرح فراي بوييه في برلين . وظلت بدون عرض طويل حتى عام ١٨٩٣ حين قدمها أنطوان بالفرنسية . أما أول عرض باللغة السويدية فقد حصل عام ١٩٠٤ ولكن ضمن عرض خاص ، وهذه المرة في جامعة أوبسالا . ومع ذلك لم تصل النسخة السويدية الكاملة إلى الخشبة إلا في عام ١٩٤٩ حين أعاد لها ألف سيوبيرغ الكلمات التي حذفها الرقابة . وذلك على المسرح الدرامي الملكي في ستوكهولم .

إن مسرحية «الأب» دراسة عميقة للعلاقة الزوجية عبر صراع مرير بين الكابتن ، وهو رجل فقد عقله وسمعته من جهة ، ولورا المرأة التي تعذبه من خلال الشك بأنه ليس أباً لطفله . يقر نيتشه مع هذا المؤلف الشاب أن حالة الحرب بين الجنسين قانون أساسي من قوانين الحياة والزواج . أراد سترندبيرغ أن يجعل من مسرحيته اغامنون من صنعه هو ، على غرار مأساة ذلك الملك الإغريقي الذي وقع ضحية كراهية زوجته . والصحيح أن هذه المسرحية ، بإيجازها الكلاسيكي وسيرها المباشر إلى اللحظة الختامية حين يستدرج الكابتن إلى مصيره المأساوي ، تختلف عن المسرحيات الطبيعية الأخرى . حتى أنه لمن المثير للجدل فيما إذا كان الكابتن ولورا شخصيتين متميزتين بشكل من الأشكال ، أم تمثلان القناعات الخاصة بالذكور والاناث وحسب . فوق كل ذلك تستطيع هذه المسرحية عملياً ، الاستغناء عن جميع التفاصيل الخارجية - التي تفرضها الواقعية - من أجل تحقيق هدفها . وفي التحليل النهائي يمكن عرضها على خشبة عارية إلا من قطعتي أثاث مع توجيه المصباح المضاء

على الزوجة والسترة التي يرتديها الرجل . لقد بدا سترندبيرغ وكأنه يختبر مقولته المكونة من «طاولة وكرسيين» . أخيراً صارت هذه المسرحية تجسيدا واضحا للجنسين في صراعهما الأساسي . كما أن شكلها يظهر مؤشرات تحول سترندبيرغ المستقبلي إلى الشكل التعبيري . لاحاجة لغرفة حقيقية من أجل عرض المعركة بين الجنسين بجميع تفاصيلها الواقعية . حتى «الآنسة جولي» قدمت على شكل باليه ، هذا الشكل الذي يمكن اعتباره أكثر الأشكال الدرامية تجريداً .

اعتبر زولا مسرحية «الأب» على درجة عالية جداً من التجريد ومدرسة بعناية ، ولذلك وجد سترندبيرغ نفسه مجبراً على كتابة دفاع عن تكتيكه بعد الاستقبال السيء لهذه المسرحية . وهكذا نشر مقدمة «للآنسة جولي» عام ١٨٨٨ ، اعتبرت دفاعاً عن «الأب» بقدر ما هي مقدمة لمسرحية «الآنسة جولي» . وهي ليست مجرد بيان هام للحركة الطبيعية ، وإنما وثيقة بارزة أيضاً في تاريخ الدراما الحديثة . وقد أشار إيفرت سبرينكون في «نقد الدراما» شتاء ١٩٦٨ إلى أن جميع أفكارها صادرة عن الفكر الفرنسي في تلك الفترة . ومع ذلك لم ينجح تماماً في تجسيد أهداف الحركة الجديدة نظرياً أو تقنياً .

أدرك سترندبيرغ أن خمرة الحديد قد فجر الزجاجات القديمة ، كما أن مقدمته اتخذت شكل منشور توضيحي . فقد كان جوهر نظريته قائماً على إحساسه أن الشخصية شيء لا متناهي التعقيد . ويستحيل بعث الحياة فيها إلا بمنحها تنوعاً هائلاً في الدوافع إزاء كل حدث .

إن الحدث في الحياة الفعلية يأتي عموماً ، نتيجة سلسلة كاملة من الدوافع - وهذا ، بالمناسبة ، اكتشاف جديد بشكل من الأشكال . وهي دوافع أساسية تقريباً . لكن المشاهد ، كقاعدة عامة ، يختار واحداً منها - وهو الدافع الذي يستوعبه عقله بسهولة أكبر ، أو الذي يناسب مستوى تفكيره . لناخذ حادثة

انتحار مثلاً، سيقول رجل الأعمال إنها بسبب مشاكل العمل،
بينما تقول النساء إنها بسبب عدم التكافؤ في الحب، والمرضى
يعزوها للمرض. أما الفقير العاطل عن العمل فيرى اليأس سبباً
لها. وفي الحقيقة، يمكن أن يكون الدافع موجوداً في كل هذه
الأسباب. كما يمكن ألا يكون في أي منها. فربما أخفى المتحرر
دافعه الفعلي بإظهار دافع آخر مختلف تماماً، كأن يكون كسب
المزيد من الشهرة.

وهكذا أوضح سترندبيرغ أن أفعال جولي هي نتيجة لولادتها وتربيتها
وطريقة إغواء الخادم لها، إضافة إلى مناسبة عشية منتصف الصيف وأشياء
أخرى عديدة فعلت فعلها مجتمعة.

ربما تأثر سترندبيرغ بعالمي النفس الفرنسيين ريبو وشاركو، وقبل فرويد
بوقت طويل، كما يشير ب. ج. مادسن في كتابه «مسرح سترندبيرغ
الطبيعي»، كان يرى أن عليه كطبيعي أن يوجد ما يسميه «الذات المركبة»
للشخصية التي تغنيها تأثيرات أحداث الماضي والحاضر على عقلها. من حيث
المبدأ، لم يكن هذا يتضمن موقفاً أخلاقياً أو وعظياً من جانب المؤلف، وإن
كان من غير المستبعد اعتبار بعض دوافع جولي ناتجة عن موقف المؤلف
المعارض للمساواة بين الجنسين. فقد اعتقد جول لوميتير أنه وجد في
سترندبيرغ «عدواً لدوداً للمرأة». والواقع أن سترندبيرغ شكاً من أداء
زوجته، سيري فون إيسن لدور جولي لأنها أدته كشهيدة وليس كامراً متحررة
تكره الرجال.

وفي كل الأحوال، ليس المهم، في هذه المسرحية سر الدوافع الجنسية
لدى جولي، أو الحاح الخادم جان للصعود فوق طبقته بشكل نال إعجاب
سترندبيرغ. بل المهم الطريقة التي تجتمع بها كل هذه الأمور معاً. إن بنية
المسرحية الخفية قائمة على العلاقات الخاصة بين الطبقة والجنس، إلا أنها
تبدو من خلال التفاصيل واللهجة. فقد كتب سترندبيرغ: «إن جان هو
الارستقراطي نظراً لرجولته». ولكن جولي يمكن أن تكون سيدة في الصراع

الطبقي، وإن كانت السيادة لجان في الصراع الجنسي. وهكذا نلاحظ أن شكلاً من الصراع يفرض بشكل تهكمي على الآخر بطريقة تعززه. إن الصراع الجنسي يوضح ويكشف ظاهرة اجتماعية بطريقة لم يجربها أحد سوى جان جينيه في «الشرفة» ١٩٥٧ حيث تبدو النزوات الجنسية امتدادات حسية للمؤسسات الاجتماعية قائمة.

هناك أشياء أخرى هامة يقولها سترندبيرغ في مقدمته. فقد أعلن أنه تجنب شكل الحوار الآلي القائم على انتظام السؤال والجواب في الدراما الرومانسية الفرنسية، وبدلاً من ذلك ترك الحوار يتعرج، أو يبدو كذلك عن طريق جعل متكلم يشغل ذهن آخر وكأن الأمر مصادفة بحتة. ثم تتكرر المواضيع وتتطور «كما في التأليف الموسيقي». والآن أصبحت هذه الطريقة في تأليف الأدوار تستخدم لوصف وامتداح ماحققة تشيخوف بعد عشر سنوات. وربما كانت المراوغات الجنسية والاعتداءات المبطنة في المشهد الأول من «الآنسة جولي» هي من هذا النوع. وخصوصاً عندما تحضر الطباخة كريستين مع جولي وجان لتمنعهما من التعبير عما كانا يعينان فعلاً. لكن اللافت للانتباه هو أن مخطط حوار سترندبيرغ يتغير جذرياً في بداية المسرحية حالما يكتمل الإغواء ولا يظل ما يمكن إخفاؤه. وبعد ذلك يصبح الحوار صريحاً مباشراً. وهكذا تركع جولي على ركبتها حين تدرك الخزي الذي حل بها، ثم تشبك يديها وتنكمش ذليلة أمام جان الذي ينتصب أمامها منتصراً، بشكل رمزي، فوقها. وهذا الأسلوب مأخوذ عن الطريقة المسرحية القديمة، كما هو الحال في التغير الواضح الذي نلمسه بكلمات مثل: «وحش - خرا - حقير - الخادمة الذليلة - عاهرة الخدم - عاهرة الأذلاء». يعتبر مثل هذا الحوار عودة إلى لغة زولا الأكثر حسية، وربما تم التأكيد عليه في الدقائق الأخيرة من المسرحية عندما يصبح الحدث على الخشبة رمزياً بشكل صريح: جان يخرج عصفور جولي من القفص ويذبحه، فيقرع الجرس الذي ظل صامتاً طيلة المسرحية بشكل مفاجيء، حيث يعود جان بسرعة لارتداء لباس الخدم، ثم

يضع سكينه بين يدي جولي . وبينما ترتفع الشمس تسير هي إلى حفتها وكأنها في نشوة تنويم مغناطيسي - ربما تكون هذه الفكرة مأخوذة من دراسة بيرنهايم في عام ١٨٨٤ «الإيحاء» - وعند اسدال الستارة يكون الحوار قد توقف نهائياً عن تعرجاته «الواقعية» ليصبح من الصعب الإقرار بأن المسرحية ذاتها تشكل حجر زاوية في الحركة الطبيعية .

دافع سترندبيرغ عن أنواع أخرى من التكنيك كان لها تأثير كبير في المسرح الحديث . فقد تجنب تقسيم مسرحياته الى فصول ، والسبب ، كما قال ، أنه لا يريد أية فواصل تقطع «التأثير الإيحائي للمؤلف كمنوم مغناطيسي» وهذه فكرة أخرى أخذها عن بيرنهايم ، وهي ذات الفكرة التي سيتوقف عندها برتولت بريخت ساخراً . ولكي يحافظ سترندبيرغ على الوهم المسرحي ، منع الموسيقيين من الظهور على الجمهور : ومرة أخرى أصر بريخت على وجوب ظهور الموسيقيين أمام الجمهور . لم يكن سترندبيرغ يتقبل وجود حفلات العشاء أو أي شيء يشتت انتباه الجمهور مما كان سائداً في المسرح الفكتوري . وللتأكد من ذلك كان يطلب إطفاء أنوار الصالة بكاملها : بالمقابل كان بريخت يدافع عن وجهة نظره القائلة بوجوب وعي الجمهور دائماً أنه موجود في مسرح طويلة الوقت . إن شروط سترندبيرغ لتحقيق التركيز الشديد من قبل الجمهور خلال العرض تشير بوضوح إلى فكرته عن الوهم المسرحي . فهو يطالب مشاهديه بأن يقتنعوا كامل القناعة بواقعية عالم الخشبة وأن يدخلوا كلياً في مجال تأثيره .

وفيما يخص خلفية الخشبة في «الآنسة جولي» ، قرر سترندبيرغ أن يعرض جزءاً من المطبخ فقط ، وهو الجزء الذي يدور فيه الحدث . كما طلب أن تكون الأشياء المرئية موضوعة بشكل مائل ، بحيث يستطيع المشاهد إكمال ما هو محجوب عنه بتصوره في خياله . قد نبذو معذورين إذا تحفظنا منذ البداية على الاهتمام المفرط في اختيار المطبخ مكاناً لإهانة سيدة من الطبقة العليا .

وأخيراً كشف سترندبيرغ أيضاً أنه أخذ فكرة عدم التناظر والاقتصاد في المشاهد من الرسوم الانطباعية. وهذه إشارة واضحة لزوال الأسلوب الواقعي في الدراما لاحقاً. كان سترندبيرغ يردد رأياً شائعاً آنذاك، عندما طلب أن تكون رفوف المطبخ وأدواته حقيقية لا مجرد رسومات على اللوحة الخلفية. وإضافة لذلك طالب، مثل أنطوان، بإلغاء أضواء مقدمة المسرح، ومثله أيضاً، لم يكن ممثلوه يمثلون للجماهير. يجب على الممثلين أن يتعدوا في تمثيلهم عن وسط مقدم المسرح الذي يجعلهم في أقرب نقطة من ركن الملحن (وسط مقدم الخشبة في المسرح الفكتوري). علماً بأن هذا لا يعني دعوة للتقليل من إتقان التمثيل، ولا اعتبار ذلك مناقضاً للتقليد السويدي. أيقن سترندبيرغ أن فن الدراما يستطيع التطور والازدهار فقط عندما تكون الخشبة والصالة صغيرتين. لذلك حاول تحقيق هذا الشرط في مسرحه الخاص (مسرح داغمار) في كوبنهاغن عام ١٨٨٨ الذي صمم على غرار المسرح الحر لأنطوان. وفيما بعد، كان مسرحه الآخر (إنتيما) في ستوكهولم أصغر مساحة. وبشكل عام كانت مقدمة سترندبيرغ وثيقة هامة مهدت للعديد من التحولات الأساسية في جانب من الممارسة المسرحية بعد آخر خلال القرن العشرين. حتى أن برناردشو طلب أن لا يكون ديكور الفصل الأول من مسرحية «زير النساء» مستطيل الشكل. لقد فشل مسرح سترندبيرغ التجريبي في كوبنهاغن، إلا أنه مثل إيسن، عمل مخرجاً فاكثب خبرة مباشرة فيما يتعلق بالمصاعب التي تعترض تحقيق المشهد الواقعي على الخشبة. وحين اقتنع أن الواقعية التي يريد التعبير عنها قد أصبحت أكثر تعقيداً، طور تقنيات جديدة في الكتابة والإخراج حملته بعيداً عن واقعية الحركة الطبيعية. وفي الواقع، اعترف سترندبيرغ نفسه بتحويله إلى التعبيرية في أعماله فاعلن: «على عاتقي تقع مسؤولية سد الثغرة ما بين الطبيعية وما وراء الطبيعية، مقراً أن الأخيرة هي مجرد تطور للأولى.»



٧. الواقعية في ألمانيا: براهم وهاوبتمان النساجون (١٨٩٢)

«أنشأنا مسرحاً حراً للحياة الحديثة» هذا ما أعلنه أوتو براهم (١٨٥٦-١٩١٢). افتتح براهم مسرحه (فراي بوينه) في برلين عام ١٨٨٩ على غرار المسرح الحر لأنطوان، وأول عرض قدمه، كما يعتقد، هو مسرحية «الاشباح» لابسن. كان براهم قد أمضى عشر سنوات كناقذ أكاديمي في «فوسيشه تسايونخ» في برلين. وكان أهم المؤيدين الألمان لزولا وإيسن والحركة الطبيعية عموماً. لذلك سادت لهجة تبشيرية مرة أخرى، حيث بدأ بيانه كما يلي:

في يوم من الأيام كان هناك من يتجاهل الحاضر ويبحث عن الشعر في ظلمة الماضي، يسعى مبتعداً بخجل عن الواقع ليصل إلى تلك الشواطيء المثالية البعيدة، حيث يتألق هناك شباب أبدي الشيء الذي لم يحصل في أي مكان. إن الفن في زمننا يلامس بأدواته كل شيء حي: الطبيعة والمجتمع، ولذلك يرتبط الفن الحديث والحياة الحديثة ببعضهما بأوثق الروابط وأقواها، كما أن على من يريد فهم الفن الحديث أن يعمل على إدراك الحياة الحديثة أيضاً بغرائزها المتداخلة والمتصارعة وآلاف الشنايا المتعرجة فيها. إن شعار هذا الفن الحديث، كما كتب بأحرف من ذهب على أيدي أعلامنا البارزين، هو كلمة واحدة- الحقيقة، ثم الحقيقة، والحقيقة في كل مجالات الحياة، وهذا مانسعى إليه. لانبغي الحقيقة الموضوعية التي تظل بمنأى عن

الفرد المكافح ، بل الحقيقة الذاتية التي يمكن الوصول إليها بحرية عبر الإيمان الصادق والتعبير العفوي : حقيقة الفرد المستقل الذي ليس لديه ما يعتذر عنه أو يخفيه ، والذي - بالتالي - يعرف عدواً واحداً فقط ، عدوه الرئيسي وخصمه القاتل : الكذب بكل أشكاله .

ومع افتتاح مسرح فراي بونيه توفرت الإمكانيات لاختبار نظريات براهيم عن الحقيقة في الدراما ، والأمانة في التمثيل والإخراج على خشبة مسرحه هو . وخلافاً لأنطوان وهواته ، حظي براهيم بمساعدة مجموعة من الممثلين المحترفين والمخرجين الكبار ومنهم الممثل الشهير إيمانويل رايشر . كانوا جميعاً يشاركون براهيم قناعاته ، ويدافعون عن ممارسة مفهوم للدراما يقوم على تقديم كائنات حية أكثر غنى وعمقاً على خشبة المسرح . وكما هو الحال مع أنطوان ، كان هذا المفهوم يتضمن رفض القوالب الجاهزة ، والحوار الخطابي ، والأيماة المألوفة والصوت الجمهوري .

ركز براهيم اهتمامه على جوهر الحقيقة في التمثيل عند عرضه لمفهومه عن «فن التمثيل القديم والحديث» . وقد نوه من خلال طريقته المدرسية بأن التمثيل الحديث ليس إلا فن التمثيل الألماني التقليدي السابق كما كان في القرن التاسع عشر . وقد وجد هذا في ما يسمى (واقعيو همبورغ) أصحاب الأسلوب الألماني البسيط في القرن الثامن عشر . وعندما أصبح غوته المدير الفني لمدرسة الدراما الشعرية في مسرح فايماركورت حيث كان يقدم مسرحياته ومسرحيات شيلر الرومانسية ، طغت الكلاسيكية على أسلوب التمثيل في المسرح الألماني . كان الممثلون الكلاسيكيون يتكلمون بنبرات توكيدية صارمة ويتحركون مع إيماءات متكلفة مؤسلفة - على الجزء المرثي واللامرثي من الخشبة ، بنبرات مضبوطة ووضعيات مرسومة كما هو مطلوب . فقد قيل أن غوته كان يخرج المسرحية بأسلوب قائد أوركسترا أو أوبرا ، مؤدياً إيقاع الكلمات بمخصرته (عصا قائد الفرقة الموسيقية) . وفي أحسن الأحوال ،

عمل هذا الأسلوب على تشجيع التحول باتجاه استخدام الشعر على خشبة المسرح، إلا أنه، في مجال البحث عن الحقيقة العامة افتقد، ولسوء الحظ، بعض الخصوصية الفردية للشخصية التي يرسمها. وكما يقول براهيم، إن الممثل الجديد ليس تحفه أثرية. ولذلك فإن على فن التمثيل الحديث أن ينبذ المبادئ الكلاسيكية إذا أراد البقاء: على الممثل أن يعود لمراقبة الناس بدقة، ويعيد النظر في عمله حسب مقتضيات الطبيعة. وعليه، بحكم الضرورة، أن يرى بعينين معاصرتين.

كانت فرقة مايننغن هي التي طرحت فكرة الخلفية الواقعية، إلا أنها أخفقت في وضع بشر واقعيين على الخشبة ولذلك وجد براهيم، من خلال بحثه، ضالته في عمل الممثل الفرنسي فرانسوا جوزيف تالما (من أوائل القرن التاسع عشر) كنموذج للأسلوب المعدل الذي يحتاجه. كان تالما قد خفف من الأسلوب الخطابي في التراجيديات مراعيًا بذلك معاني الأبيات قبل وزنها. كما كان يمثل للآخرين على الخشبة وليس للجمهور. بل إنه في بعض الأحيان كان يدير ظهره له، مما أثار اشمئزاز معاصره، غوته، لما في ذلك من قلة انضباط. إلا أن براهيم اعتبر ذلك رمزاً للتمثيل الجديد. فإدارة ظهر الممثل للجمهور كانت تمثل الفرق بين الحقيقة والتقليد في الأداء. وهذا بالذات ما جعل النقاد، أمثال كارل فرينزل، يشاركون غوته رأيه في اعتباره عملاً «قيحاً»

مسألة أخرى أثارها براهيم. فقد اعتقد أن هناك صلة داخلية تربط ما بين الفنون الإبداعية وفنون التمثيل تاريخياً. فتأثرت ببعض وتطورت بشكل متواز. ولما كانت الانجازات العظيمة في مجال الرسم والتأليف المسرحي قد رفدت بمشاعر حقيقية، لم يكن باستطاعة الممثل وأمثاله من الفنانين البقاء خارج هذا التطور. إلا أن الثورات ضمن شكل متعدد الفنون كالمسرح ليست بالأمر السهل. أنشأ أنطوان فرقة من الهواة، وكان يدرّبهم شخصياً حسب طريقته. أما محترفو براهيم فقد أثبتوا أنهم ضد تكوين طاقم حقيقي ينذر نفسه للواقعية. ولذلك واجه الصراع المعتاد الذي ينشأ عادة عند أية محاولة لتغيير

الممارسة المسرحية بشكل سريع . فعندما حاول ، مثلاً ، أن يوجه ممثلاً من المدرسة القديمة مثل جوزيف كينز - وهو يمثل ذو مكانة رفيعة لتفوقه الهائل في الحركة والكلام - اعترضه اهتمام كينز «بالانسجام» بين الكلمة والحدث مما يتناقض حتماً مع الواقعية النفسية التي يريدها براهم .

وقد نشب صراع نموذجي آخر عندما حظي براهم بالاعتراف الرسمي وعين مديراً للمسرح الألماني في عام ١٨٩٤ . ومثلما حصل عند تعيين أنطوان مديراً للمسرح أوديون ، أراد براهم أن يطبق حالاً أساليبه الجديدة على الأعمال الكلاسيكية مع الحفاظ على خصائص وسمات النصوص الأساسية . ظل هذا التوجه نحو الدراما الكلاسيكية الغربية قائماً في القرن العشرين ، وإن كان المردود غير مرضٍ . كان براهم يؤمن أن الأعمال الكلاسيكية يجب أن تحيا وتتغير مع الجمهور ، على أساس أنه لو كانت المسرحية قديمة فإن فن الدراما يظل متجدداً وعصرياً .

ولذلك تجنب براهم ، وبحذر ، خلفية خشبة المسرح القديم التقليدية الخاصة بالتراجيديات الإغريقية عند عرض مسرحية سوفوكليس «أنتيغون» على المسرح الألماني ، كما تجنب المنصة المتناظرة ذات الأعمدة التي اعتقد أنها تكاد تطابق مقدمة المسرح الإغريقي القديم ، وبدلاً من ذلك بنى مقصورات جانبية غير متناظرة ، وقسم الفراغ الخاص بالتمثيل إلى قسمين بدرجات تربط مناطق التمثيل الأبعد في مقدمة المسرح ومؤخرته . وبعد تزوين القصر الجديد بالأشجار والمطرزات بدا وكأنه مأهول فعلاً . وبالإضافة إلى ذلك لم يعد الكورس يجتمع بشكل منتظم حول المذبح ، بل صار يتجول بحرية ويتكلم من جهة واحدة . فقد أصبح مجموعة محلية من نبلاء طيبة ، وإن خلقت موسيقاً مندلسون الانطباع بأنهم ، إلى حد ما ، كورس في أوبرا فخمة .

إن طريقة التمثيل التقليدية هي سبب رفض براهم الشديد للأساليب القديمة . فقد اختار «أنتيغون» لأن موضوعها صالح لكل زمان ، وهو الصراع بين متطلبات المجتمع وحقوق الفرد . ومع ذلك يبقى كريون ، برأي براهم ،

شخصية رمزية وباردة جداً، تعوزها القدرة على تصوير حركة حاكم مخلوع. إن أية خطوة خطاها براهيم باتجاه تقديم تراجيديا عظيمة مجردة بمظهر أكثر واقعية، كانت تصطدم بطبيعة النص الأصلي. كما كان تمثيل دوري انتيغون وايزمين جامداً جداً تعوزه الفردية التي أرادها براهيم، فقط الأدوار الثانوية للحارس وهاميون تميزت بشيء من الحس الإنساني. والحقيقة أن واقعية براهيم لاتناسب لغة التراجيديا الفخمة، مع أنها كانت أقل حظاً مع الكوميديا القديمة التي أخرجت بأسلوب عصري وفي كل مرة حاول المسرح الألماني تقديم الأعمال الكلاسيكية، كان الممثلون ينقسمون باتجاهين، أحدهما يتبع المخرج والآخر يتبع المؤلف.

إن أعظم إنجاز حققه براهيم، مثل أنطوان، هو تقديم مجموعة من المؤلفين الجدد للجمهور، ومن هؤلاء كان إيسن وسترنديبرغ وخصوصاً جير جير هارت هاوبتمان (١٨٦٢-١٩٤٦) كانت مسرحياتهم تتضمن التحدي المؤلف للسلطات، كما اعتمدت طريقة التمويل بالاكتتاب كوسيلة لتفادي الرقابة. إلا أن هذه الطريقة، ولسوء الحظ، جعلت جمهور مسرح فراي بويته محصوراً ضمن الطبقة الوسطى. بعد ذلك جاء برونو فيله الأكثر راديكالية فأسس مسرحه «فراي فولكس بويته» عام ١٨٩٠ و«نيوفراي بويته» ١٨٩٢ الذي أتاح فرصة للمتفرج بأسعار أقل سمحت لأعداد أكبر من رواد المسرح بحضور العروض. وأخيراً سيكون من السذاجة بمكان أن نعتقد أن الطبيعية كانت تمثل الشكل الفني المناسب للطبقة العاملة، علماً بأن المسرح الألماني، كمصدر للوعي الطبقي، بدأ على يد أوتو براهيم.

افتتح مسرح فراي بويته موسمه الثاني بمسرحية معدة بشكل يثير الجمهور ويصدمه: إنها مسرحية هاوبتمان «قبل الشروق» المتأثرة حتى الأعماق بالمشهد الفاحش من مسرحية تولستوي «سلطان الظلام» وهي مسرحية كثيفة شديدة الواقعية، تدور حول تأثير إدمان الكحول على الفقراء، كما عاجلت مواضيع أخرى منها سفاح القربى: وهنا قد يتساءل الناقد

الموضوعي فيما إذا كانت الحياة سوداء بهذا الشكل المخيف . في المشهد الثاني يظهر البيت مضطرباً، وفي الفصل الخامس نشاهد طفلاً يبعد عن انظار الجمهور في جو من الصخب، وزوجاً من الكلابات يقذف على خشبة المسرح . ومن خلال شخصية المحرض الفردلوث، نلاحظ أن المسرحية تسعى لإصلاح اجتماعي ملح إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المعاناة القاسية للبطلة هيلينا كراوزه. يرى الكثيرون أن استخدام خشبة المسرح للنقد الاجتماعي هو مجرد شتائم رخيصة تحول المسرح الى مجرد «قذارة» . وفي كل الأحوال صار من السهل معرفة سبب اعتبار هذا العرض بداية للحركة الطبيعية الألمانية . علماً بأنه يصعب أن نجد جمهوراً مستعداً، في هذه الأيام وبهذا الشكل للخوض في جدال حول مسألة تتعلق بنظرية جمالية .

وعلى كل حال، مامن مسرحية تمثل الاتجاه الجديد في المسرح الواقعي بشكل أفضل من مسرحية هاوبتمان «الناسجون» ١٨٩٢ . فقد كانت أشهر أعماله الطبيعية . وهي مسرحية ذات هدف سياسي بحث . تعالج الثورة الفاشلة لعمال النسيج في منطقة سيليسيا عام ١٨٤٤ . إن هاوبتمان نفسه هو حفيد أحد هؤلاء العمال، ولذلك كتب بصدق وعمق . ومما عمق صلته بالموضوع حصول مجاعة في تلك المنطقة عام ١٨٩٠ فزارها هاوبتمان في ١٨٩١ ليرى العمال الذين يعملون على أساس القطعة في أكوأخهم ويرى بأم عينه فظاعة حياتهم وكيف يموتون جوعاً . وهكذا يعتبر هاوبتمان أول مؤلف مسرحي يتجرأ على استخدام التوثيق في موضوع تاريخي من خلال «الناسجون» حيث عالج موضوعه وكأنه معاصر . وهذا ما يصنف في هذه الأيام ضمن «الدراما الوثائقية» .

إن قصة عرض هذه المسرحية في البداية هي قصة الصراع المستمر مع الرقابة، نظراً لإلحاحها وتصميمها على طرح قضية اجتماعية والتبشير برسالة اجتماعية كانت تعتبر اشتراكية . في البداية حاول المؤلف عرضها على المسرح الألماني، إلا أنها منعت «لأسباب أمنية تتعلق بالنظام العام» . كانت الحجة هي

أنها مكتوبة بلهجة منطقة سيليسيا مما يجعل معانيها أكثر تحريضاً لعمال النسيج . وعندما أعيدت كتابتها بالألمانية الفصحى عام ١٨٩٣ ، منعت مرة أخرى . والحجة هذه المرة هي أنها ستكون مفهومة من قبل الجميع . لقد قوبلت بالاعتراض في أماكن أخرى ، ولم تعرض في النمسا حتى عام ١٩٠٣ ، وفي روسيا حتى ١٩٠٤ . ومع ذلك كانت قد استقبلت بحماس على مسرح فراي بوبنه عام ١٨٩٤ ، وتصفيق عاصف بعد كل مشهد . ففي المشهد الذي يقوم فيه الرعاع بنهب غرفة الاستقبال في بيت رب العمل ، كانت صرخات الجمهور التي تحثهم على المزيد من العنف شكلاً من أشكال الاستحسان .

اتخذت مسرحية «النساجون» مظهراً مختلفاً عن مسرحيات إيسن الاجتماعية التي تبدو بالمقابل مسرحيات يدور فيها النقاش بين ثلاث أو أربع شخصيات يقدم هاوبتمان في مسرحيته حوالي أربعين شخصية كلها تتكلم بلهجة تصور طبيعة الجوع الجماعي ، البؤس العام . نظر هاوبتمان إلى عمال النسيج كمجموعة ، ولذلك سارع النقاد ليأخذوا عليه غياب البطل بالمعنى المؤلف في مسرحيته ، واعتماد «بطل جماعي» هو الجماهير نفسها . اعتبرها وبتمان نفسه بيولوجياً : هدفه ، كما قال ، هو غرض الحقيقة بدقة وإثارة الشفقة تجاه ماتعانيه فئة اجتماعية حقيقية . بهذا المعنى تكون «النساجون قد سبقت مسرحية غوركوي «الحضيض» ١٩٠٢ ، ونموذجاً استفادة منه أونيل في «عودة رجل الثلج» ١٩٤٦ .

قد يكون لحشد الشخصيات على الخشبة تأثير ضبابي ، وقد يصبح الحدث في المسرحية عديم الشكل . إلا أن هاوبتمان استطاع تقديم مادته من خلال موزاييك من التفاصيل الرائعة ، فطور لوحته بشكل يتغير مع مرور الزمن دون الحاجة الى حبكة من النوع القديم . لقد أوضح أن الدراما بالنسبة له «ليس نتيجة جاهزة للفكر بقدر ماهي عملية التفكير ذاتها . » وهذه هي الفكرة التي سترد ثانية عند بريخت في تصوره للمسرح كجدل (ديالكتيك)

موضوع بشكل يفرض على المشاهد مناقشة القضايا مع نفسه ومع الممثلين أثناء حدوثها. تنتقل المشاهد في «النساجون» من معمل النسيج حيث يحاول العمال بيع جهدهم، إلى بيت بائس لأحد العمال، ثم إلى حانة، وبعد ذلك إلى بيت رب العمل حيث يندلع الشغب. وأخيراً، مع امتداد الثورة، إلى غرفة في كوخ أحد عمال النسيج في قرية أخرى. يساعدنا هذا الانتقال بين الأماكن، والأشخاص المختلفين على فهم الحالة الاجتماعية من خلال عرض شامل يشبه الصور المتحركة. كان هناك مبدأ جديد آخر معمول به في المسرح الألماني المستقل. فقد كتب مارتن إيلسن في «مجلة الدراما» شتاء ١٩٦٨ ما يفيد بأن الطبيعية أقرت «أولوية المضمون على الشكل»: إن الدراما قادرة على التعبير، من خلال الحدث على الخشبة عن أية مادة مستقاة من الحياة سواء في المجال الاجتماعي أو السياسي وحتى عن الدوافع الذاتية للروح الإنسانية. إذن ليس على المؤلف إلا إيجاد الصيغة الدرامية والشكل الأكثر تطابقاً مع موضوعه وهدفه: «يعتبر الشكل الفني تعبيراً عضوياً عن محتواه» والواقع أنه يستحيل إثبات هذا الأمر أو نفيه. إلا أن الحقيقة التي يجب أخذها بعين الاعتبار هنا هي أن كلا من كبار المؤلفين الطبيعيين أمثال إيلسن، سترندبيرغ، هاويمان، وتشيوخوف، سرعان ما كان يشعر بالحاجة إلى طريقة أخرى في الكتابة بعد أن يكون قد كتب مسرحية ناجحة بالأسلوب الواقعي.



٨ . الواقعية في بريطانيا: أرشر وغرين

استطاعت الواقعية المحلية تحقيق تقدم معقول على مسرح لندن من تلقاء ذاتها، وذلك قبل أن يمتد تأثير إيسن ليشمل أوروبا بكاملها. فقد كتب توم ت. و. روبرتسون (١٨٢٩ - ١٨٧١) مسرحيات كوميدية اجتماعية تبدو الآن ميلودرامية وعاطفية غير مقبولة، إلا أن نظراته الهجائية اللطيفة للطبقة الوسطى والعليا في المجتمع الانكليزي، إضافة إلى تلميحاته غير المألوفة عن الطبقة العمالية في العصر الفكتوري بواته مكانة متميزة في زمنه. فقد كتب سلسلة من المسرحيات لمسرح أمير ويلز عرفت عن نفسها من خلال عناوينها اللاذعة المكونة من كلمة واحدة: «المجتمع» ١٨٦٥، «لنّا» ١٨٦٦ و «الطبقة» ١٨٦٧. إلا أن ييتس تهجم على توم روبرتسون إلى حد إنكار أي دور له، لأنه كما يقول: يعكس سطح الحياة فقط:

نال مؤلف «الطبقة» شهرة من خلال تقديم مابدا وكأنه الحياة العامة الحقيقية، واللغة العادية الشائعة لأول مرة على الخشبة في انكلترا، ومن خلال استبدال أرغفة الخبز وفناجين الشاي الحقيقية ببدائل خيالية.

مامن شك أن رأي ييتس المختصر قد أغنى رؤيتنا لما أنجزه روبرتسون، بالرغم من أن هجوم ييتس المتكرر على الحركة الطبيعية كان شيئاً مألوفاً. وبشكل عام كان روبرتسون أخلاقياً بالشكل المناسب لعصره، إلا أنه أظهر بعض مايشير إلى رغبته في عرض قضايا الأخلاقية بالأسلوب

الحديث ، وعدم الاكتفاء بمجرد التعبير عن مشاعر أخلاقية عن مجتمع الريح والحوار الطبقي . فمسرحية «الطبقة» مثلاً تستعرض المصاعب التي تعترض إيثر إيكلز ، الفتاة العاملة والمتزوجة من رجل من الطبقة العليا ، جورج والروي . إلا أنها تقدم وبشكل صريح بعض الخصوصيات الانكليزية من خلال تقديم والد الفتاة المغمور وأختها بولي وصديق بولي ، سام غريديج السمكري -الذين يجتمعون ليزيدوا من حدة التباين الواضح بين عالم إيثر الفقير واسرة والروي المتكبرة . كان روبرتسون مثل بقية المؤلفين في القارة يهاجم الأسلوب القديم في المسرح ، كما كان مأخوذاً بفكرة إدخال الواقعية إلى المشهد المسرحي والحوار والحبكة . قام آرثر وينغ بينيرو ، تلميذ روبرتسون من الجيل اللاحق ، بتصوير شخصية هذا الأخير من خلال شخصية المؤلف الفقير توم رينش ، في «تريلونني الآبار» ، الذي يسعى لكسب الاعتراف بأسلوبه الجديد في الكتابة المسرحية حيث يقول : «أحاول أن أجعل شخصياتي تتكلم وتتصرف كال بشر ، وأخلق ابطلاً من الناس العاديين المغمورين الموجودين في الحياة اليومية ، وبطلات من الفتيات البسيطات بملا بسهن المصنوعة من الموصلين» . وهذا هو تقريباً موقف تشيخوف .

مات روبرتسون قبل أن يتعرف على إبسن . لكن إبسن وجد من يؤيد أعماله في وقت مبكر في بريطانيا . إنه إدموند غوس (١٨٤٩ - ١٩٢٨) الذي كتب في سبكتيتر والمجلة الأكاديمية ومجلة فريزر وفورتنا يتلي ريفيو مابين ١٨٧٢ و ١٨٧٣ ، فكانت هذه الكتابات أول اعتراف بريطاني هام بهذا الكاتب الجديد من سكندينايا . ومثلما فعل الكثير من الأكاديميين بعده ، تعلم غوس اللغة النرويجية كي يقرأ إبسن بلغته الأصلية . ثم كتب مقالات نقدية عن «القصائد» . وبعد ذلك أخذ يكتب عن المسرحيات ، حتى أنه وصف نفسه بنصير إبسن في بريطانيا . في البداية كان غوس يعتبر إبسن مسرحياً شاعرياً وهجائياً ، وقد اعتمد في رأيه على مسرحية «رابطة الشباب» و «براند» و

«بيرجنت» إلا أن اهتمامه بدأ يخف بعد المسرحيات الشعرية الأولى وصدور المسرحيات الاجتماعية الواقعية التي اعتبرها غوس متشائمة . وبطريقته الخاصة مهد للصراع الواسع بين أنصار «الفن للفن» من جهة والملتزمين اجتماعياً من جهة أخرى . وهو الصراع الذي ساد في النصف الأول من القرن العشرين . ولحسن حظ إبسن والحركة الجديدة في بريطانيا ظهر نصير آخر في الوقت المناسب .

فقد تسلم الناقد الاسكتلندي وليم آرشر (١٨٥٦ - ١٩٢٤) قضية إبسن حيث تخلّى عنها غوس . وقد تميز آرشر بأنه ترعرع في النرويج فكان يتكلم لغتها بطلاقة . ولذلك عزز مكانة إبسن بأفضل طريقة مباشرة ممكنة عن طريق الترجمة وعرض مسرحياته على مسارح لندن وفيض من النقد الفني المتحمس للدراما الحديثة . يعتبر كتابه «الدراما الحديثة والقديمة» ١٩٢٣ من أفضل كتبه على الرغم من أن حماسه دفعه إلى الخطأ أحياناً ، فهو يمثل إعادة تقييم ثمينة لتاريخ الدراما على ضوء ماحققه إبسن ، حيث يضعه ، بكل ثقة ، في مصاف العظماء . وقد كان آرشر أيضاً مهتماً بالمسرح لذاته ، ففي دراسة فذة عن فن التمثيل بعنوان «اقنعة أم وجوه؟» ١٨٨٠ سبق ستانسلافسكي في طرح فكرة التعاطف الخيالي الذي يجب على الممثل الناجح تحقيقه .

اعتمد أول عرض لإبسن في لندن على إعداد «أعمدة المجتمع» (١٨٨٠) . وهي حصيلة جهد عامين قام به آرشر . حظيت هذه المسرحية بعرض نهاري واحد على مسرح غاييتي بالعنوان الذي وضعه روبرتسون «رمال متحركة» . لم يثر هذا العرض إلا القليل من الاهتمام . وحين نادى الجمهور على المؤلف الجديد ، لم يتردد الشاب وليم آرشر عن التقدم والانحناء . ومنذئذ جعل نفسه وصياً على أعمال إبسن بالانكليزية بكل جوانبها . فقد تذكرت الزابيت روينز التي مثلت دور هيدا لأول مرة بالانكليزية : «وقوفه حارساً على مصالح إبسن في كل تدريب» كأنه ، ودفتر الملاحظات بين يديه ، «ملاك يسجل ذنوبنا عند أي نقص أو زيادة» .

وقد تابع آرشر خلال السنوات القليلة التالية الكتابة دون توقف عن أعمال إبسن مشيراً إلى عظمته كمؤلف واقعي، ممتدحاً رفضه للمثالية الساذجة، وبشيء من الحصافة يعتبره «أحد الأصوات العظيمة المتمردة على عصر سلبي» كما جاء في مجلة سينت جيمس عدد كانون الثاني ١٨٨١.

وفي ذلك العام حصل اللقاء الهام بين آرشر وجورج برناردشو. كان ذلك في قاعة المطالعة بمكتبة المتحف البريطاني حيث وجده آرشر وهو «بالتناوب، إن لم يكن معاً» منكب على «رأس المال» لكارل ماركس بالفرنسية ومقطوعة أوركسترا لفاغنر «تريستان وايزولده». كان الإثنين في نفس العمر، في الخامسة والعشرين. وبعد هذا اللقاء المصادفة يبدأ اهتمامهما المشترك بابسن والدراما الجديدة.

مع مرور عام ١٨٨٩، كانت بعض ترجمات آرشر لأعمال إبسن قد نشرت، وفي العام نفسه سمح لأول مرة بعرض «بيت الدمية» التي ترجمها في لندن على مسرح الحداثة في كنغزاي. اعتبر هذا العرض بمثابة أول اعتراف رسمي بابسن على المسرح الانكليزي. وهذا مامثل مقدمة صاخبة للانفجار الذي حصل بعد ثلاثة أعوام عند عرض «الأشباح». أدينت «بيت الدمية» بشكل عام لأنها كثيفة ولأن صدق حوارها كان أحياناً أشبه بصدمة مزعجة. كما أن شخصيات إبسن التي تفتقد للبطولة ظلت عاجزة عن تحريك مشاعر اتخمت، على مدى سنوات، بالميلودراما الرومانسية.

ومع هذا العرض بدأت حملات كلمنت سكوت البذيئة على إبسن فحين قرأ المشتركون في مجلة المسرح ماكتب فيها في الأول من تموز عام ١٨٨٩ أصابتهم الدهشة:

الجو العام شنيع . . . كل شيء عن الذات، الذات، الذات، الذات . . . حشد من الرجال والنساء دون لمسة من النبيل في طباعهم. رجال بلا ضمائر، ونساء بلا عواطف. مجموعة مقبئة، كريهة، لا متعة فيها.

وفي ذاك الصيف صارت أوصاف مثل «مريضى وفاسد» تسمع تعبيراً عن الرفض لإيسن . وقد جاء عرض مسرحية «روزمرز هولم» الفاشل على مسرح القود فيل في شباط ، ثم اعقبته الضجة الهائلة مع تقديم «الأشباح» في لندن ، آذار ١٨٩١ . كتب مايكل ماير في سيرته عن إيسن فقال عن هذا العرض كان مثيراً للجدل وفتاحة عهد جديد ، تماماً مثل الليلة الأولى من عرض مسرحية هوغو «هرنانى» أو مسرحية سينغ «فتى العالم الغربى المدلل» .

ومع هذا العرض لمسرحية «الأشباح» يتسلم القضية رائد آخر ، جاكوب غرين (١٨٦٢ - ١٩٣٥) وهو شاب هولندي أصبح من الرعايا البريطانيين عام ١٨٩٥ . كان يعمل في لندن ويكتب في النقد المسرحي من حين لآخر ، كما صار مكتبه مقراً لتبادل المسرحيات بين لندن والقارة . كان غرين مصراً على إنشاء مايمائل المسرح الحر الفرنسى وفراي بويته الألمانى في لندن . وفي عام ١٨٩١ حيث كان بحوزته ٨٠ جنيه فقط ، أسس جمعية المسرح المستقل بهدف صريح هو تقديم «مسرحيات ذات قيمة فنية وأدبية ، لا تجارية» . وتساءل آرثر ساخرأ من نقاد غرين المتوقعين «من هذا الهولندي الذي يتجرأ على إعلان عدم الرضا عن مسرحنا المخلص ، الصحيح ، المريح ، الغنى والمزدهر؟» . والواقع كان عرض غرين لمسرحية «الأشباح» ، سواء على المسرح التجارى أو مسرح لورد تشامبرلين غير مقبول كلياً . كانت جمعية المسرح المستقل تمول عن طريق الاكتتاب وتقدم مسرحياتها على مسارح مستأجرة . ومثل جورج مور الذي كتب مقالة عنيفة اللهجة حول «ضرورة وجود مسرح انكليزي حر» ، كان غرين يؤمن أن استمرار العروض لوقت طويل على مسرح ويست إند يحول دون تقديم دراما تجريبية . وقد حظي بمساندة قوية من آرثر وبرناردشو في هذا المجال .

لم يحظ عرض غرين لـ «الأشباح» إلا بمرة واحدة من التدريب بالملابس وعرض وحيد على المسرح الملكى . إلا أن حدة النقد كانت على درجة خلقت

شهرة واسعة لإبسن في بريطانيا، كما وجهت الاهتمام إلى غرين والدراما الجديدة بشكل يعجز عنه المديح . فقد وصفها كليمنت سكوت في الديلي تلغراف (١٤ آذار ١٨٩١) بأنها «عمل قذر يمارس علناً» . فشكل هذا دعاية رائعة لهذا المسرح الذي شق طريقه بجد . وقد كتب آرشر في «فورتنا يتلي ريفيو» في تشرين الثاني :

«لا يمكنني تذكر قضية أخرى في التاريخ الأدبي استطاع فيها مؤلف مسرحي إحراز مثل هذه الشهرة الواسعة والمفاجئة في بلد أجنبي . . .

وهذه هي المرة الأولى، على مدى نصف قرن، التي يكون فيها الاهتمام الأدبي الجاد اهتماماً مسرحياً أساسياً في الوقت نفسه .

وعلى كل حال، وجد بعضهم في «الأشباح» أكثر من مجرد إهانة حمقاء، وبشكل خاص أ. ب. ووكلي الذي وجد قيمة روحية في ثورتها ضد الأخلاق التقليدية . إلا أن رواد المسرح من عامة الناس صاروا، بعد ذلك، يربطون أية مسرحية طبيعية - وخصوصاً إذا كانت من بلد أجنبي - بالفحش والفضائح بشكل أو بآخر .

ظلت جمعية المسرح المستقل تقاوم المعارضة الشعبية على مدى ست سنوات أخرى انتهت بوقف نشاطها عام ١٨٩٧ . فقد قدمت مسرحية «تيريز راكان» عام ١٨٩١ و«البطة البرية» الشهيرة عام ١٨٩٤ . وساهمت في مسؤولية إيصال الرمزية الجديدة إلى لندن عندما قام غرين بدعوة لونييه - بو لتقديم مسرحيتي إبسن «روز مرز هولم» و«رئيس البنائين» بالإضافة إلى مسرحيتي ميترلينك «الدخيل» و«بيليا وميلزاند» باللغة الفرنسية . وبذلك فتح المجال أمام مجموعة من الجمعيات الأخرى التي تأسست في بريطانيا مع بداية القرن العشرين . فقد كتب برناردشو إلى غرين عام ١٩٢١ :

عندما أعلنت الصحف . . أنه يجب ملاحقة مدير المسرح الذي يشهد فوضى مستمرة، وأنه يجب إبعادك مع شريكك، الوغد الأجنبي المدعو إيسن، كشخصين غير مرغوب بهما، سارعت لاحتداث فجوة في السد ليأتي الطوفان من الجانب الآخر ويكمل مابدأت .

وكما جاء في سيرته الذاتية يقول غرين أنه كان راض عن إحداث تلك الفجوة: «عند السماح لإيسن بالدخول، تركت المحيط يدخل .» وأهم ما في الأمر أن المخطوطات الجديدة بدأت تتوارد، وصار غرين يقرأ ما لا يقل عن عشر منها اسبوعياً في محاولة للبحث عن إيسن انكليزي بالطبع .
لم يجد ما أراد بالضبط . إذ أن إيسن الانكليزي المطلوب لم يكن انكليزياً، بل ايرلندياً . كما لم يكن المصلح الاجتماعي المعتدل، وإنما الناقد الاجتماعي الحاضر النكتة والكوميدي من الطراز الأول .
إنه الشاب برناردشو الذي كان ينتظر فرصته .

* * *

٩ . مساهمة شو في الواقعية

مهنة السيدة وارن (١٨٩٣)، «السلاح والانسان» (١٨٩٤)

حصل التقارب بين ج. ت. غرين وجورج برناردشو (١٨٥٦ - ١٩٥٠)، عندما طلب منه غرين أن يكتب مسرحية واقعية لجمعية المسرح المستقل. وكان شو قد حاول ذلك قبل سبع سنوات عندما تعاون مع وليم آرشر في عام ١٨٨٥ فاختلف المؤلفان حول الحبكة. في مقدمة النسخة الأساسية لمسرحية «بيوت الأرامل» نجد القصة الكاملة لهذا التعاون، أو العقد، حيث تعهد آرشر بتقديم الحبكة على أن يقوم شو بكتابة الحوار. فوضع آرشر خطة المسرحية كاملة مع إعداد «الإدوار المتقنة» وأرسلها إلى شو. بعد وقت قصير قال شو: «انظر، هاقد كتبت نصف الفصل الأول من هذه الكوميديا مستنفذاً كل قصتك. لذلك أريد المزيد لأتابع المهمة.» وعندها لم يكن من الصعب تصور غضب آرشر، فتم التخلي عن المسرحية.

واستجابة لطلب غرين، جمع شو أجزاء المسرحية التي كان قد كتبها، ثم أضاف فصلاً ثالثاً وأعطاه عنواناً توراتياً ساخراً هو «بيوت الأرامل». وهي مسرحية هجومية على ماكان يسميه «إقطاعية الأحياء الفقيرة» التي اعتبرها نموذج النظام الرأسمالي كما عرفه. لقد استقبل عرضها المتواضع على المسرح الملكي عام ١٨٩٢ بالصخب المألوف بين مؤيد ومعارض تبعاً للموقف السياسي للمشاهد. ولدى السؤال عن «المؤلف» نهض شو دون أي انزعاج ليلقي كلمة فورية عن الخشبة حول الاشتراكية. لقد اكسبه هذا الحدث أهمية تفوق سلبيات وإيجابيات أي عرض مسرحي، بل تفوق أهمية المسرحية

كمانبه هذا الكاتب الجديد إلى قوة تأثير خشبة المسرح حين يستخدمها شخص لديه مايقوله ، وخصوصاً حين يصطبغ بصبغة مسيحية . وعندما نهض شو في الصباح التالي وجد أن سمعته قد ساءت بين عشية وضحاها وبالشكل المناسب لطبيعته، عدا عن أن هذا يعتبر، بالنسبة لكاتب جديد، أفضل من لاشيء بالتأكيد .

لم تحظ مسرحية شو التالية برضى أحد نظراً لمعالجتها الخالية من التشويق، على الرغم مما فيها من ظرف، للزواج الفاشل والعلاقات الجنسية، وشخصية الدونجوان ليونارد كارتريز الأناني السافل . هذه المسرحية هي «زير النساء» ١٨٩٣ ، وهي كوميديا جمع فيها عناصر إبسنية وغير إبسنية كطريقة تساعده في الحديث عن الحرية الاجتماعية الجديدة . وفي نفس العام كتب مسرحية أخرى كان لها تأثير يشبه تأثير «بيت الدمية» لإبسن .

إنها مسرحية برناردشو «مهنة السيدة وارن» وهي دراسة أخلاقية لمهنة الدعارة بشكل رفضه غرين . تبدأ المسرحية بشكل مخادع ومضلل بعد ظهر يوم صيفي جميل في كوخ بحديقة حيث تتمدد فتاة جميلة في أرجوحة . وأهم ما في الأمر أن الدعارة أو ماصار يعرف بتجارة الرقيق الأبيض لم تذكر في المسرحية أبداً: يتوارى موضوعها على شكل توتر خفي خلف كوميديتها الظريفة . والحقيقة هي أن السيدة وارن قوادة تؤمن نفقات تعليم ابنتها الباهظة في جامعة كمبريدج من دخل مجموعة بيوت الدعارة التي تمتلكها . وهذه الحقيقة المروعة تتكشف لنا ولأبنتها فيفي معاً . والذي يخبر فيفي بذلك هو شريك السيدة وارن في الجريمة إذ يقول : «هل تذكرين دراستك في كمبريدج؟ حسناً، هذا ماأسسه أخي . فهو ينال ٢٢٪ من مصنع يضم ستمائة فتاة، وما من واحدة منهن تحصل على أجر يكفيها للعيش . كيف تظنين أنهن قادرات على تدبير شؤونهن وهن بدون أهل يلجأن لهم؟ وجهي هذا السؤال لأملك . » والمقصود من ذلك أن تشعر فيفي بالذنب لاشتراكها في الجريمة من خلال تحصيلها العلمي .

إلا أن شو لم يكتب ميلودراما عاطفية، كما أن السيدة وارن لم تقدم
 كامرأة فاسدة. بكل العكس، نلاحظ أن شويزين لنا الأمور كما زينها ليفي
 من خلال قبول تبرير السيدة وارن لأعمالها: «ما الغاية من تربية أبة فتاة
 محترمة سوى اصطيد رجل غني والاستفادة من أمواله بالزواج منه؟ - هل
 تستطيع مراسم الزواج وحدها تغيير طبيعة الأشياء، فتجعل الصواب خطأ أو
 العكس؟ وعلى هذال الأساس أرسلت فيفي لنيل شهادة عالية في
 الرياضيات. وبعد ذلك لدراسة قانون التأمين. ستكسب المال كما يفعل
 الرجال، دون أن تضطر لممارسة الدعارة بنفسها. إن فيفي واحدة من أوائل
 «النساء الجديديات» النساء اللواتي «لسن نساء». فهي تستمتع بالسيجار
 وكأس الويسكي وقراءة قصة بوليسية ممتعة بعد العمل. وفي المشهد الأخير،
 حين تصبح فيفي بالغة، وفي حالة من الشفقة تستخف بأمرها وبكل غاياتها
 الطبية والسيئة على حد سواء. فهي لاتزال شابة وبوسعها بناء مستقبلها على
 أسس أقوى. وحتى في هذه الحالة ليست السيدة وارن هي الفاسدة. لذلك
 يمكن أن نسأل: إذا كان شولا يهاجمها ولا يدافع عنها فمن الفاسد في هذه
 المسرحية؟ يقول شو: إنه المجتمع حيث يتحمل الجميع مسؤولية الجريمة
 الاجتماعية.

تتمتع «مهنة السيدة وارن» بكل ماتتميز به الصدمات التي يخلقها
 برناردشو، إلا أنها لم تخدمه كمؤلف مسرحي. وقد أكد ذلك فيما بعد: «لم
 يكن بالإمكان فعل ما هو أشد منها إساءة لتطلعاتي في بداية مهنتي.» لقد
 رفضها مسرح لورد تشامبرلين، ولم تعرض على خشبة إلا بعد ثماني سنوات
 حين نجحت في تفادي الرقابة عام ١٩٠٢ من خلال عرضين خاصين على
 خشبة جمعية المسرح. يعلق غرين على هذا العرض بطريقة تظهر عدم ارتياح
 الجمهور:

كانت أمسية بالغة الازعاج، حيث غالبية من النساء
 يستمعن لما يمكن أن يفهمه قلة من الرجال فقط. . . وإنني على ثقة

من صحة إحساسي بأن معظم النساء وكثيراً من الرجال . . لم يعرفوا، في البداية، كما اعتمدوا على التخمين في النهاية، ماهي مهنة هؤلاء النسوة . لا يمكنني الاعتراض على الرأي القائل بأن هذا العرض كان غير ضروري، بل ومزعج . . إن شويكتفي بمجرد الدوران حول موضوع خطير . فقد عاجله بطريقة نصف جدية ونصف ساخرة تميز بها شو . إنه يطلق العنان لعقله ويكبح عواطفه .

أما آرشر، الصديق الوفي فيعتبر «بيوت الأرامل» ساخرة، في حين يرى «السيدة وارن» مرفوضة كلياً: «ما لا يطاق في هذه المسرحية بشكل أساسي هو الوقاحة السائدة في لهجتها .» وخلف هذه الآراء عن طريقة شو الساخرة ولهجته الوقحة تختبيء تلميحات لما سيصبح، فيما بعد، طابعه الواقعي الخاص .

وفي عام ١٩٠٥، امتلأ مسرح غاريك في نيويورك «بجمهور فائق الحماس» ليشاهد عرض أرنولد دالي لمسرحية «مهنة السيدة وارن» (قام دالي بدور فرانك) . وقد بدى بعرضها في نيوهافن فاستقبلت بشكل جيد قبل أن يوقفها البوليس . وهاهي ذي سمعتها السيئة تسبقها . فتصفها «الأمريكان» بأنها «غنغرينا مزخرفة»، وتعتبرها «نيويورك هيرالد»، متفقة في الرأي مع صحافة لندن، «فاسدة أخلاقياً» . وبذلك اقتنعت أن «انحطاط المسرح قد بلغ ذروته» (٣١ تشرين الأول) وفيها نقرأ مثل هذه الاتهامات :

إنها تدافع عن الفجور

إنها تمجد الفسوق

إنها تلوث سمعة رجل الدين المقدسة الخ . . .

إلا أن الجريدة اقتطفت بعضاً من حديث دالي قبل رفع الستارة :

ليست هذه المسرحية للتسلية فقط ، بل نموذج درامي وعملية فضح لحالة اجتماعية، وشر يحاول أكثرنا طهرأ أن يتجاهله

وعلى الرغم من ذلك، كانت ضجة الصحافة على درجة من القوة أجبرت البوليس على توقيف دالي وفرقة، فكان ذلك بمثابة إعدام معنوي له قبل أشهر من إعلان براءته في المحكمة. وعلى نحو متميز أكد برناردشو أنه لنصر كبير أن يقوم «حشد من النقاد القاصرين بالصرخ في الشوارع حول تصدع أعمدة المجتمع وانهيار الدولة الوشيك». ومع ذلك حققت بواكير شو المسرحية نجاحاً في أمريكا أكثر من بريطانيا. ربما كان ذلك بسبب مسرحية «تلميذ الشيطان» ذات المظهر الثوري، والتي كانت قد عرضت لأول مرة في ألباني عام ١٨٩٧. وبالمقابل، لم يرفع الحظر عن «السيدة وارن» حتى عام ١٩٢٥ بعد أن صار الجمهور على معرفة بشو وأشكال الإثارة لديه.

وكناقد مسرحي في «سترداي ريفيو» من عام ١٨٩٥-١٨٩٨ كان شو باستمرار يدين التفكير المبثّل للدراما الرومانسية وآلية المسرحية المحكمة الصنع. ففي معرض توضيح رفضه لسيناريو آرشر لمسرحية «بيوت الأرامل» بين أن طريقتة في الكتابة تعتمد على سرد «القصة» كشيء نابع من الخيال لا «كمادة مصنوعة صاغها حرفي ماهر بموجب خطط ومواصفات». هنا يجب أن نذكر أن شو كان معجباً بابسن وشيلي. وعندما قال النقاد إن مسرحياته ذات هدف تعليمي، وبالتالي لا تعتبر أعمالاً فنية، كان فخوراً بالتأكيد على أنه مؤلف مسرحي تعليمي بالفعل، بل أصر على أن «بيوت الأرامل» هي «مسرحية دعائية- مسرحية تعليمية- مسرحية ذات هدف... وغايتها جعل الناس يدلون بأصواتهم لصالح الاتجاه التقدمي في الانتخابات القادمة لمجلس مقاطعة لندن.» وباختصار كان شو يؤمن أن على الدراما أن تعلّم. ولذلك ارتبط اسمه، فيما بعد، بدراما الأطروحات.

وكمؤلف مسرحيات مشكلات، اعتقد شو أنه يقتفي أثر إبسن، وقد ظهر حماسه الشديد في «جوهر الابسنية» (١٨٩١). واللافت للانتباه أن هذا الكتاب الهام يحدثنا عن برنارد شو الشاب أكثر مما يحدثنا عن إبسن:

يبدو هذا الايرلندي جاهلاً لجوانب هامة تتعلق بالروح الإنسانية التي كانت تشغل الشاعر في إبسن باستمرار . وقد قال شو فعلاً إن هذا العمل هو «ببساطة شرح لإبسن» وفي عام ١٩١٣ أضيفت فصول جديدة عن المسرحيات الأربع الأخيرة التي تبدأ بـ «رئيس البنائين» وهي أكثر مسرحيات إبسن رمزية . الجدير بالذكر أن «جوهراً إبسنية» يبدأ كمحاضرة أمام الجمعية الفابية حول الفكرة العامة للاشتراكية في الأدب المعاصر ، وتشرح في جانب منها الاتجاه التحريضي .

كان شو يعتقد أن إبسن معلم عظيم وناقد اجتماعي مصمم على مهاجمة ماكان يعتبره شو عبوديتنا للمثل والمثالية . والحقيقة ، بالنسبة لبرنارد شو ، تتطلب منا استعداداً لنقد مثلنا كشكل من اشكال النقد الذاتي البناء . المثالي يتهرب من الحقيقة بينما يواجهها الواقعي . ولذلك يرى أن على الواقعيين والطييعين أن يهزموا المثاليين بالتأكيد ، وأنه من المحتم أن ينتهكوا حرمة ماكان مقدساً . تبعاً لذلك فإن الشخصية المثالية عند إبسن هي بالتأكيد شريرة ، وأن على الممثلة الرئيسية التي ترفض المثل الأعلى الانثوي أن تظهر بمظهر غير انثوي . إن الأساس الذي تقوم عليه المسرحية عند إبسن هو أن على السلوك الإنساني أن يبرر ذاته من خلال تأثيره في الحياة لا من خلال تطابقه مع مثل معينة «القاعدة الجوهرية هي عدم وجود قواعد جوهرية .»

في الممارسة ، يعني ذلك أن المسرحية تظل قادرة على إشغال الخشبة بقدر ماثير من قضايا ذات أهمية شخصية للمشاهد . وهذا مايجعل مؤلف المسرحية التي تهتم بقضية ما «واعظاً ومحاوراً» فعندما قالت نورا في «بيت الدمية» في لحظة التأزم العاطفي في المسرحية : «علينا أن نجلس ونتحدث عما حصل» كأنها بذلك كانت تضع الأساس لاسلوب جديد في الأداء ، كما قال شو . ولكن لم الانتظار حتى نهاية المسرحية من أجل النقاش حيث يصبح الجمهور متعباً؟ لماذا لا نترك النقاش «يتخلل الحدث؟» وإذا لم يكن هناك خطأ أو صواب من وجهة أخلاقية يأخذ شكل نقاش ، فما ضرورة وجود أبطال

وأشهر في المسرحية؟ وهكذا وصل شوفي «جوهرا الإيسنية» إلى نظريته الأولى عن الدراما الحديثة علماً بأنه استخدم اسم إيسن بشيء من الاستخفاف لأنه استبدل الحيل القديمة في التأليف المسرحي:

لقد اعتمد إيسن شكلاً مؤثراً يتكون من الهجمات الصائبة على الجمهور بحيث يأسرهم ويلتف على اسئلتهم، لكنه دوماً يسدّد على النقطة الأكثر حساسية في ضمائرهم. إن عدم تضليل المشاهد قاعدة قديمة. لكن المدرسة الجديدة تقوم بخداعه لتكوين قناعة زائفة بشكل بشع ثم تدينه بسببها في الفصل التالي، وكثيراً ما يكون ذلك من خلال إحساسه المؤلم بالخزي... في مسرح إيسن، لسنا جمهوراً يستمتع بالإطراء، ويمضي ساعة فراغ في حفلة مسلية ورائعة. «إننا مخلوقات مدنية تشاهد مسرحية». إن تكنيك تزجية الوقت لم يعد قائماً إلا كما في محاكمة جرمية قتل.

وقد سارع آرشر من خلال «نيوريفيو» عدد تشرين الثاني ١٨٩١ ليبين أن شو كان مخطئاً بشكل كلي، وأن إيسن لم يكن نبياً اجتماعياً: «ليس لدى إيسن حقيقة مطلقة من أي نوع كان بحيث تشكل منظومة معرفية متماسكة». يمكن القول إن تصنيف شو البسيط لكل من «الواقعيين» و«المثاليين» يلغي الدقة في رسم الشخصيات عند إيسن، ومع ذلك فإن الفلسفة الدرامية الجديدة كانت تصف تبشيريته الخاصة تحديداً، وتزوده بما يفيد في بداية مهنته كمؤلف مسرحي.

وفي الوقت الذي كان فيه شلو يعمق نظريته، كان أيضاً يهاجم الطريقة الفكتورية في التمثيل بشدة. وهكذا وصف عروض إيرفينغ مثلاً بأنها «حيل مسرحية مبتذلة». وكان يطالب بضرورة وجود مدرسة جديدة في التمثيل يتخلّى فيها الممثلون فقط عن أدوارهم العاطفية المحفوظة. ليس «المثالي» الأناني شرير بالضرورة، ولا الواقعي المتفاني بطل دوماً، كما لا يجوز أن

يكون الدور الهجائي وقفاً على الممثل الكوميدي . فلم يكن هيلمر هو المرائي جوزيف سيرفس ، ولا جورج ويرل في «البطة البرية» هو جورج واشنطن الفظ المتعصب للحقيقة . واعتماداً على ذلك لا يمكن تقديم الشخصية الإيسنية بالشكل المسرحي التقليدي لأنها تستمد حياتها على خشبة المسرح من غموضها تحديداً . يجب أن يكون الممثل الجديد مرناً حتى يستطيع تقمص أي شكل تتطلبه الشخصية . فقد ذكر شو أن أتشرش (التي قامت بدور نورا) وفلورنس فار (التي قامت بدور ريبكاويست في روزمرز هولم) والأمريكيتين الزابيت روبنز وماريون لي (اللتين قامتا بدوري هيداوثي على التوالي في مسرحية هيدا غابلر) كممثلات أفضل بكثير من أن تأسرهن أدوار مقبولة . ومع ذلك كان شو يدرك أن إيسن ، باعتباره رائداً في مجال المسرح ، سيلقى معارضة شديدة من الممثلين والمخرجين والنقاد عندما يتضح أن الواقعية الجديدة ستفرض أسلوباً جديداً في التمثيل ينسجم معها . وفي الواقع الفعلي ، لم يكن شو ، بل صديقه هارلي غرانفيل - باركر هو الذي أخذ على عاتقه ، سواء على صعيد النقد أو الممارسة ، مسؤولية التحول من أسلوب في التمثيل إلى آخر على خشبة المسرح الانكليزي والنجاز الانتقال من مسرح يسود فيه الممثل إلى آخر يسود فيه المؤلف المسرحي .

والشير للاستغراب في نظرية شو المسرحية أن الجانب الأكثر وعظاً فيها هو الأكثر واقعية . فقد كرر في «تقديم المؤلف» من مقدمته «لمهنة السيدة وارن» قناعته بأن «الفن الرفيع يعتبر أكثر الوسائل دقة واقناعاً وتأثيراً في مجال الدعاية الأخلاقية» . لقد غضب بشدة من الرقابة التي فرضت على المسرحية بحجة أنها تفسد الجمهور . فقال : «إنني آخر من يعترض على إدانة مهنة السيدة وارن» إذا كانت الحصيلة النهائية لعرضها زيادة عدد محترفي هذه المهنة أو المستفيدين منها . وبدلاً من المسرحية العاطفية الرومانسية قدم مسرحية المشكلات «بمنطق صارم» ضمن «إطار حديدي من الوقائع» . ولذلك وصل إلى نتيجة تقول إن الدراما ليست «معجزة توجيه الكاميرا إلى الطبيعة : بل

عرض المغزى الأخلاقي للصراع بين إرادة الإنسان وبيئته . ومن هذا المنطلق تبدو شخصياته كائنات بشرية أكثر من تلك المخلوقات المطابقة للتقاليد الرومانسية . لقد تساءل شو : هل يمكن لأية فتاة أن تعامل أمها بطريقة فيفي وارن ؟ ثم أجاب : بالنسبة للدراما الرومانسية ، كلا . هذا يحصل في الحياة الواقعية فقط .

وعلى كل حال ، كان شو يعرف نقاط ضعف مسرحية المشكلات . ففي مقالة في «هيومانيتيريان» أيار ١٨٩٥ بعنوان «هل يجوز معالجة القضايا الاجتماعية بحرية في الدراما ؟» «عالج الموضوع قائلاً إن المسرحية التي تعالج الجوانب الأساسية للحياة قادرة على الاستمرار على الخشبة : يجب أن تكون «دراما ذات قضية اجتماعية لأن بقاء الدافع مرهون ببقاء القضية» . فعندما يكون الصراع بين الإنسان ومؤسسة شرعية بحثة «يعجز أي شيء عن إطالة عمر هذا الصراع لفترة تزيد عن حياة تلك المؤسسة .» لقد استوعب كبار المؤلفين كل شيء بما في ذلك القضايا الاجتماعية والسياسية ، إلا أن موضوعهم في النهاية هو الإنسانية ككل ، كما هو الحال في «هاملت و«فاوست» و«بيرجن» . ومع ذلك احتلت بعض القضايا العابرة قدراً من الأهمية . وهكذا توصل شو إلى نتيجة أخرى تبدو متناقضة في ظاهرها «على الرغم من أن «بيت الدمية» فاترة ومملة جداً ، بينما تتمتع «حلم منتصف ليلة صيف» . بحيوية اللوحة ، كانت الأولى أكثر تأثيراً في العالم .»

وبعد بضعة أعوام عدل شو رأيه بخصوص مسرحية المشكلات . فقد تابع التأكيد على أن عمل الفنان لا يقتصر على تسلية الجمهور . وأضاف في مقدمته لـ «ثلاث مسرحيات لبريو» عام ١٩١١ أن على الفنان «أن يترجم الحياة» ثم تابع موضحاً هذه العبارة الجديدة بالاهتمام : لأمعنى لحوادث ووقائع الحياة اليومية ، بالنسبة لنا ، ما لم ترتب ضمن علاقات ذات مغزى . وهكذا يستطيع الفنان الكبير أن يغيرنا «من مشاهدين مرتبكين نتيجة الفوضى الشديدة إلى بشر يدركون العالم ومقدراته بشكل ذكي .»

. حتى الآن عرفنا معظم آراء شو الشخصية حول واقعيته . فهو لم يكن يشعر بضرورة تقديم شريحة من الحياة على الخشبة ، لأن ذلك كان يعني «مجرد توجيه الكاميرا إلى الطبيعة» . كان يكتب ليسلط الأضواء بشكل مركز . وعلى كل حال ، كان الصدق مع الحياة هدفه الأول والأخير ككاتب . ولذلك فإن مسرحية مثل «بيوت الأرامل» لا يمكن أن تكون كما أحس هو «عملاً محبباً وجميلاً» :

إنها مشبعة ببداة الحياة التي تصورها : الناس لا يتكلمون بلطف ، ولا يعيشون حياة كريمة ، أو ينظرون إلى أحوالهم بارتياح : كما أن المؤلف لا يقدم صورة من الأوهام اللطيفة عن جمالية ضمنية ورومانسية حياة سعيدة . وبدلاً عن ذلك يعمد إلى رشق سطح هذا المظهر الناعم «لهؤلاء المحترمين» بحفنة من الطين والوسخ مأخوذة من قاعه الملوث ، بحيث يجعلك تبسم لفضح ما يجري بشكل يناقض ذعرك من مأساويته .

هذا ماكتبه في مقدمته للمسرحية . وفي وقت من الأوقات ، كانت علاقته السيئة مع الرقابة والاستقبال المشوش الذي كانت تلقاه مسرحياته سبباً في اقناعه أن عليه أن يلجأ للخداع . فقد تعلم كيف يتحاشى النقد وسخريتهم باعتماد أسلوب المهرج والعبي ، وفي النهاية ، استخدم شكل وتقاليد الدراما الشعبية ذاتها ليضعف دفاعاتهم . كانت سلاطة لسانه المتزايدة هي السائدة في كل أعماله . دعا مجموعته التالية من المسرحيات «مسرحيات لطيفة» معتقداً أن معظم الناس يصدقون ما يرونه مطبوعاً . وهذه المسرحيات هي «السلاح والانسان» ١٨٤٩ و «كانديدا» ١٨٩٥ و «لا يمكنك أن تعرف» ١٨٩٩ التي تشكل ثلاثياً متآلفاً من أفضل مسرحياته الكوميدية .

إن «السلاح والانسان» تكثر من تغليف الدواء بالسكر . ونتعرض لها هنا لأنها مسرحية انتقالية تشكل حلاً وسطاً مع العنف السائد في «مسرحيات غير لطيفة» ، إذ انها تستخدم شكل البيرليسك (وإن كان شوينفي ذلك)

لتخفي موضوعها المناهض للحرب . وخلافا لمسرحياته المبكرة ، عرضت هذه المسرحية مباشرة بعد تأليفها على مسرح أفينيو في لندن فاستقبلت بتصفيق شديد ، ودام عرضها خمسين ليلة . وفي الوقت نفسه وضعت نقاد شو في وضع حرج . ففي هذه المسرحية نحن أمام عالم بلغاريا الصغير المثير للسخرية وهو يحاول مجارة الحضارة الغربية وقوتها الحربية مجسداً بشكل ساخر كل مثل وأوهام العصر . في المسرحية ضابط سويسري ، بلنتشلي ، وهو عسكري محترف ومحارب قديم يعمل بطريقة منحكة واقعية لتغيير قناعات الجمهور عن الجيش . كانت الحياة العسكرية عملاً مخزياً . لذلك أدين بلنتشلي فوراً بالجن في وقت لا يصدق فيه أحد أن هناك حدوداً لشجاعة الجندي في وجه العدو ، أو أنه يمكن أن يفضل الحياة على ميتة مشرفة . يهرب هذا الضابط السويسري كحصان مذعور عندما تخطف فتاة علبة الشوكولا منه ليؤكد تهمة الجن على نفسه . وهذه ببساطة طريقة شو اللطيفة لإظهار أحاسيس الجندي بعد قضاء ثلاثة أيام تحت النيران . إن بلنتشلي نقيض واضح لسير جيوس ، نقيب الخيالة البلغاري الذي يهاجم العدو مثل جندي غر ، أو كما يقول شو في دفاعه الممتع عن المسرحية « مثل مؤلف مسرحي واقعي أمام نقاده كما جاء في «نيوريفيو» تموز ١٨٩٤ ، أو مثل بطل يموت على خشبة المسرح فيجد «عزاء كبيراً عندما يستطيع النهوض والذهاب للبيت بعد اسدال الستارة » . بلنتشلي يحمل الشوكولا أثناء المعركة بدلاً من الذخيرة ليقينه أن النجاة تعتمد على الطعام بقدر ما تعتمد على السلاح . ولذلك أخطأ النقاد بحقه فاعتبروه «رعديداً يفضل الشوكولا على القتال» . فقط أ. ب. ووكلي اعتبر أن العسكري السويسري كما جاء في «سبيكر» ٢٨ نيسان ، قد قدم كشخص غير رومانسي صراحة ، لكنه رجل حقيقي رغم كل شيء .

ليس لدى النقاد الكثير من المقاييس التي يمكنهم تطبيقها على هذه المسرحية . إلا أنهم أجمعوا على اعتبارها شكلاً من الاكسترا فاجنزا الجيلبرتية* . فقد وجدها آرشر كما كتب في «العالم» مضحكة جداً و

★ الاكسترا فاجنزا: لون من التأليف الموسيقي المسرحي الخفيف يغلب عليه الإغراق في الخيال، سواء في القصة أو في العرض وكثيراً ما يشبه البيرليسك.

«كوميديا غير جادة» حتى وإن كان شو قد اهتم «بالجانب الأسوأ بمعزل عن أي شيء آخر». إلا أن آرشر أضاف متحمساً: «بدأت اقتنع أنه قد يكتب، ذات يوم، مسرحية جادة بل رفيعة المستوى فنياً. أما جريدة «ستار» فقد اعتبرتها «ممتعة بشكل هائل. وإن كانت محيرة قليلاً. ليس من السهل على المرء، في كثير من الأحيان، معرفة ما يقصده شو. وهذا الرأي السلبي يتكرر في «تربيون» عند افتتاح المسرحية في نيويورك في السنة نفسها: قال وليم وينتر انها مسرحية ممتعة «إذا اكتفى المرء بعدم البحث عن معنى لها». ومرة ثانية كان ووكلي الوحيد الذي وجد فيها جوهرًا جدياً فهي «تقدم لنا من خلال الفارس الخيالي والسخرية نقداً لسلوك ونظرية للحياة».

كانت «السلاح والانسان» مكتوبة حسب صيغة المسرحية المحكمة الصنع، وقد أثبت نجاحها النسبي شيئاً واحداً لمؤلفها وهو - حسب رأي مولير - أن بإمكان المؤلف المسرحي إعطاء درس في المسرح بشكل أفضل عن طريق استغلال الأساليب المسرحية التقليدية التي من أهمها الكوميديا. ومن حسن الحظ أن شو كان ساخرًا بالفطرة.

حظي شو بمزيد من الدعم المباشر في عمله كمؤلف مسرحي عندما ظهرت جمعية مسرحية ثانية في لندن عام ١٨٩٩ تعتمد مبادئ جمعية مسرح غرين نفسها، ويشرف عليها مجلس إدارة شهير مكون من ج. م. باري، غرانفيل باركر، جون هنكين وبرنارد شو ذاته. بعد تأسيسها أعلنت أنها «سوف تطور وتشجع الفن المسرحي» و«تقوم بدور المسرح التجريبي».

وابتدأت عروضها بمسرحية شو «لا يمكنك أن تعرف» فأثبتت أنها تطابق توجه هذا الكاتب حيث قدمت «عودة الكابتن براسبوند للإيمان» ١٩٠٠ ثم «كانديدا» لأول مرة عام ١٩٠٢ و«مهنة السيدة وارن» ١٩٠٢ وأخيراً «الإنسان والسوبرمان» عام ١٩٠٥. وفي عام ١٩٠٤، استفاد شو مرة أخرى من ريبورتوار مسرح كورت في ساحة سلون الذي كان بادارة فيدرين وجرانفيل باركر. وقد كانت تجربة متميزة استمرت ثلاث سنوات.

كانت ثلاثة أرباع عروض مسرح كورت من تأليف شو، مما أكسبه تسمية شعبية هي «مسرح ريبورتوار شو». وتألفت الفرقة من ممثلين شباب أمثال لويس كاسون، فساهمت في تكوين شعبية جديدة لبرنارد شو الذي أصبحت قدراته كمؤلف مسرحي ملموسة أكثر. انتقلت الفرقة إلى مسرح سافوي عام ١٩٠٧ لتتابع خططها. إلا أنها، لسوء الحظ، فشلت بعد موسم واحد من الناحية المالية. كان شو خلال هذه الفترة مديناً لأسلوب باركر في التمثيل والإخراج، على الرغم من أن مساهمة باركر الرئيسية كانت باتجاه تطوير أسلوب تمثيل معاصر- وإنكليزي تحديداً- يقلل من أهمية الدراما الواقعية. كان يفضل ما يدعوه الكتابة المسرحية «الضمنية» عند إيسن وتشيوخوف، ولم يستغ أسلوب شو الأوبرالي أو «الصريح» الذي عفا عليه الزمن. ولن نفاجأ إذا علمنا أن برنارد شو كان يدير التدريبات بنفسه أحياناً حيث يستمتع كثيراً بقراءة المسرحية بصوت عال للممثلين. ويقترح عليهم الطريقة الخطابية التي يريدونها وذلك بالقفز على خشبة المسرح وتمثيل جميع الأدوار. ومع انتهاء فترة الاندفاع الأساسية لحركة المسرح المستقل، كان شو قد وجد طريقه الخاص.

اعتقد باركر أن شو وجد الأسلوب والشكل المناسبين له في الأوبرا الإيطالية. والصحيح أن شو كان مولعاً بالتأكيد على أن في الموسيقى سحر حسي أكثر مما في الدراما. ولذلك كانت روميو وجولييت تبدو «باهتة ومملة وخطائية» بالمقارنة مع أوبرا «تريستان وايزولده». وزعم أن الدراما الوحيدة التي تستطيع منافسة الأوبرا هي دراما الأفكار. وبالتأكيد يصعب التعرف على تأثير واقعية إيسن وسترنديبرغ في مسرحيات مرحلة النضج عند شو. وإلى حد ما نجد تأثير الكوميديا الإنكليزية واضحاً من خلال البديهة الحاضرة والدعابة الموجودة في مسرحيات مثل «ضجة بلا طحين» و «رجل العصر» و «مدرسة الفضيحة» و «كانديدا». بل نلمس تأثيراً أكبر في رسم الشخصيات

الانثوية ابتداء من روزاليند ، مارغري بتشوايف و كيت هارد كاسل إلى آن وايتفيلد في مسرحية «الإنسان والسوبرمان» . وفي التحليل النهائي ، إن أهم ما يميز مسرحيتي «كانديدا» و «الإنسان والسوبرمان» هو تأثرهما المحدود بالطبيعية واهتمامهما الشديد بالمسرح الهزلي المؤلف في الدراما الانكليزية والذي أبقى المفاهيم الجنسية والاجتماعية على درجة مقبولة من الإثارة اللطيفة . حيث يتبين أن «المرأة الجديدة» ليست إلا من مكونات قديمة فعلاً .

عمل شو على مزج بعض من عناصر و . س . جيلبرت وسخريته الهجائية مع نكات أو سكار وايلد الهجومية على المعتقدات مضيقاً تألقه الأوبرالي الخاص ، مما مكنه من تحديد هدف أوضح لمسرحه الكوميدي بشكل يفوق أيًا منهما . ومع ذلك يظان أقرب إليه من أولئك الاسكندنافيين المعتدلين .

ارتبط دور شو في تاريخ الدراما الانكليزية برفع مستوى المسرح الجاد في لندن إلى مكانة لم يعرفها لمدة تزيد عن القرن ، وبشكل لم يستطع أحد مجاراته . وفي الوقت نفسه ، لم يكن مؤكداً إن كان ما يكتبه يأتي فعلاً ضمن إطار الواقعية ، أم صيغة خاصة للنكتة الفعلية المطبوعة بطابعه الخاص ، والتي تحتم على سامعيها أن يدركوا أن للحقيقة دائماً وجهان ، إن لم يكن أكثر .



١٠ . الواقعية في روسيا

نيميروفتش - دانشنكو،

ستانسلافسكي ومسرح الفن بموسكو

«النورس» (١٨٩٨) «الحضير» (١٩٠٢)

من الغريب أن تأتي أفضل الردود على التحديات العملية التي طرحتها الواقعية الجديدة من خارج كوبنهاغن أو باريس أو لندن . وهذه التحديات هي كيف يستطيع المرء أن يطور فنه ليواكب الحوار الجديد ، وكيف يجب على الكاتب أن يكتب كتابته مع تكتيك الخشبة الجديدة . جاءت هذه الإجابات من مدينة كانت تعتبر على هامش المسرح الغربي . إنها مدينة موسكو التي صارت المركز الجديد للحركة الطبيعية مع تأسيس مسرح الفن بموسكو بجهود اثنين من عمالقة المسرح الحديث هما نيميروفتش - دانشنكو وكونستانتين ستانسلافسكي . وفي السنوات التالية أصبحت المصدر الرئيسي للنظرية والأسلوب اللذين انعشا الإخراج الواقعيين في كل مكان . وحيث لم تنجح الفرق الأخرى إلا في محاكاة مظهر الحياة الحقيقية ، استطاع مسرح الفن بموسكو الوصول إلى جوهرها النفسي .

كان فلاديمير ايفانوفتش نيميروفتش - دانشنكو ١٨٥٨ - ١٩٤٣ مؤلفاً مسرحياً مرموقاً وروائياً موهوباً . وقد مكّنه حسه الأدبي والنقدي من تحديد نوعية المسرحية الجديدة . وإضافة لذلك كان مديراً لمسرح موسكو امبريال دراماتيک ، كما أن مؤهلاته الإدارية مكّنت مسرح الفن بموسكو من

الاستمرار خلال سنوات أزمته الفنية عند بدايته وفي سنوات الأحداث الثورية من عمر الدولة السوفييتية الجديدة . تكاثفت جميع هذه المواهب فهيأته لدعم النهضة المسرحية الكبرى التي أوجدها بمساعدة ستانسلافسكي . كان دانشنكو المسؤول عن وضع الخطة لريبورتوار أبرز مسرح عالمي استطاع أن يطرح معايير في الانضباط المهني صارت موضع إعجاب أي مخرج .

لم يكن دانشنكو معروفاً خارج روسيا إلا من خلال سيرته الذاتية « حياتي في المسرح الروسي » . أما داخل روسيا فقد عرف كمخرج كبير ومعلم في التمثيل . عمل على جعل سلوك الممثل ولغته طبيعيين ، والوصول إلى ما كان يسميه « صدق المعاناة » عند الممثل . ومثل ستانسلافسكي كان يريد من الممثل أن « يعيش » دوره ولا يكتفي بمجرد تقديمه ، وأن يحس الانفعال ولا يكتفي بمجرد « تمثيله » . وعلى هذا الأساس صاغ دانشنكو « قانون التطهير الداخلي » ، ومثل ستانسلافسكي أيضاً كان يؤمن بوجود إرادة أو ذات واحدة خلف العرض المسرحي ، هي إرادة المخرج الذي يجب على « حدسه » أن ينتقل « بالعدوى » إلى كل من له علاقة بالعرض . وفي هذه الحالة فقط تحقق المسرحية وحدة الأسلوب والجو العام بشكل لائق .

يتحدر كونستانتين سيرجيفيتش ستانسلافسكي (١٨٦٣ - ١٩٣٨) من أسرة غنية ذات نفوذ وثقافة فنية ومسرحية . وقد بدت علامات ولعه العجيب بالتمثيل والإخراج في وقت مبكر عندما حث فرقته المكونة من الهواة ، وهو في الرابعة والعشرين من عمره ، على ممارسة العادات اليابانية عند الاعداد لتقديم مسرحية « الميكادو » (امبراطور اليابان) من تأليف جيلبرت وسوليفان ، وجعل النساء يربطن أرجلهن فوق الركبة ليذكرهن بالسير بخطوات قصيرة جداً . كان هناك أكثر من لمسة يعوزها الإبداع في معالجته لأوبرا كوميدية ساخرة (بيريلىسك) بجدية زائدة . عمل ممثلاً في جمعية الأدب والفن المكونة من مجموعة هواة متحمسين لمدة عشر سنوات بعد تأسيسها عام ١٨٨٨ ، كان

خلالها يستلهم مبادئ الاخراج الواقعي التي وجدها في أعمال كرونيغ وفرقة مايننغن . وقد طبق ستانسلافسكي هذه المبادئ بنفس طريقة كرونيغ الاستبدادية في اخراج «عطيل» ومسرحية هاوبتمان «هانيل» و «ثمار التنوير» لتولستوي التي يعود الفضل في عرضها لأول مرة لستانسلافسكي .

بعد هذه البداية ، كان ستانسلافسكي جاهزاً لتأسيس فرقة دائمة . وباعتباره أبدي القليل من الاهتمام بالمظاهر الخارجية للواقعية ليهتم أكثر بالخصائص الداخلية للصدق النفسي ، جاءت بدايات مسرح الفن بموسكو على شكل تطور تدريجي أكثر مما هي حدث ثوري . حصل اللقاء الشهير بين ستانسلافسكي ودانشنكو عام ١٨٩٧ بمطعم في بازار سلافيانسكي بموسكو . وهناك جداً أن لديهما من الاهتمامات المشتركة مايكفي للحديث طيلة ثماني عشرة ساعة . وفي نهاية ذلك اللقاء وضعاً الأسس لنوع جديد من المسرح . فأكدنا على نبذ كل ما هو رديء من الماضي ، وهذا عملياً يشمل كل ما كان يميز مسرح موسكو التجاري الشهير وهو مسرح (مالي) maly . كما اتفقا على رفض الريبورتوار المكون من أعمال فرنسية والمانية هزلية رخيصة ، ونظام النجومية الذي يتعارض مع إمكانية العمل بروح جماعية ، وأخيراً الطريقة الخطابية في التمثيل بكل حيلها وعاداتها المسرحية المبتذلة . وبالطبع كان مثل هذا الكلام يتردد في برلين وباريس قبل ذلك ، إلا أنه لم يحظ بمثل هذه المجموعة من المبادئ المتناسكة والموضوعية لأعضاء فرقة مسرحية . فأى انغماس ذاتي من جانب الممثل يعتبر جريمة ، كما يحظر أي سلوك مزاجي أو تأخر أو تكاسل : «يجب عليه أن يحب الفن ، لاذاته في الفن .» وكان يتم اختيار الممثلين بناء على استعدادهم للتفاني في العمل : «لا وجود للأدوار الصغيرة . هناك ممثلون صغار فقط .» وهكذا صارت أقوال ستانسلافسكي شائعة . يجب أن تستمر التدريبات اثنتي عشرة ساعة في اليوم وضمن جو من الاحترام للدراما . مثل هذا التفاني ضروري ومفيد شريطة ألا يتحول إلى تعصب أعمى .

في البداية وجدت الصحافة في هذه الفرقة ما يشبه النكتة . وذلك لقيامها بالتدريبات في حظيرة قرب موسكو . فقد قيل ، مثلاً ، إن الصراصير قد أحضرت لتضيف عنصراً واقعياً للصناعة المسرحية . إلا أنه تبين لاحقاً أن هذا لم يكن خطأ كبيراً ، وعلى كل حال ، ساهم ذلك في خلق شعبية جديدة . ومن خلال الدعم المتحمس لمصمم الديكور فكتور أ . سيموف ، عمل ستانسلافسكي على تحقيق الصدق التاريخي على خشبة المسرح بشكل لا مثيل له من قبل حتى عند تشارلز كين في أعماله الشكسبيرية القديمة أو فرقة مايننغن بكل ما اعتمدت عليه من تفاصيل بصرية لخلق وهم واقعي .

اعتبر العرض الأول لمسرح الفن بموسكو (١٨٩٨) اختباراً مقبولاً للمفاهيم الجديدة : وذلك من خلال المسرحية التاريخية المنوعة «القيصر فيودور» . فقد استغرق التدريب عليها ما لا يقل عن أربع وسبعين بروفة بما في ذلك خمس بالملابس . حتى أن تلك المسرحية تحولت إلى مشروع بحث في عظمة القرن السادس عشر . لقد انطلقت الفرقة بكاملها في جولات ميدانية إلى المتاحف والأديرة والقصور والبازارات والأسواق الموسمية في محاولة لإعادة بعث الحياة الروسية القديمة على خشبة المسرح بشكل صادق ، بما كان فيها من وجبات الطعام والعادات والملابس والجواهر والأسلحة الحقيقية والأثاث وكل شيء آخر . والحصيلة هي أن المشاهد كان مدعواً لرؤية نسخ مماثلة لقاعات الكرملين والكاتدرائية بما في ذلك الجسر الموجود على نهر ياوزا والبوارج تمر من تحته - وقد جعلت أبواب القصر والسقوف أخفض مما هي في الواقع لإظهار النبلاء أكثر طولاً عند دخولهم من المدخل الرسمي . كان ذلك يبهج الجمهور إلى درجة تصرفه عن الاهتمام باللغة الطبيعية والتمثيل الواقعي والأداء الجماعي الذي كان يؤديه كل من إيفان موسكفين وألغا كنيبر بدوري القيصر والقيصرة وفيشينفسكي بدور وزيرهما القوي بوريس غودانوف . استطاع هذا العرض تأسيس المسرح الجديد بين عشية وضحاها ، فصار تقديم المسرحيات بأسلوب واقعي يشكل جانباً هاماً من أعمال هذا المسرح على مدى

خمسة وعشرين عاماً. والحقيقة ماتزال هذه الأعمال دليلاً على قوة الإخراج الروسي سواء على خشبة المسرح أو على الشاشة بشكل عام. ومن الجدير بالذكر أنه عندما قامت فرقة مسرح الفن بموسكو بتقديم «القيصر فيودور» في نيويورك عام ١٩٢٣، بعد مرور جيل، ظهرت بعض الشكوك. صحيح أن صدق الأداء الجماعي والملابس والديكور أذهلت الجميع. ومع ذلك أثار الناقد المسرحي الشهير، ستارك يونغ، اعتراضاً يشكك بقدرة بعض خصائص هذا الأسلوب الجديد على الاستمرار. فقد صرح بأنه «لا يوافق على معاملة الشعر كالنثر، ولا يقبل أن يعتبر التاريخ... حياة إنسانية معاصرة» كما افتقد «سحر المسافة والمدى والترتيب الواعي والبراعة والمنطق، وهي مجموع ما يساهم في تكوين الفكرة في ذهني». ثم أسف بشدة لغياب «الأسلوب الفخم» الذي يجب أن يظل في الذهن «مثل الموسيقى، مثل الشعر العظيم والتجريدات الرفيعة». ولذلك يرى أن واقعية مسرح الفن بموسكو قد وصلت نهايتها.

ولو تمنع المرء في عرض مسرح الفن بموسكو لمسرحية «عطيل» الذي دفع بمجموع الفرقة للقيام بحملة بحث وصلت قبرص، أو استيراد الأثاث النرويجي - غير الضروري - من أجل مسرحية «هيدا غابلر» و «عدو الشعب»، أو حتى الطلب المبتذل إلى الممثلين كي يناموا بالملابس الرومانية الفضفاضة لعدة أيام قبل افتتاح «يوليوس قيصر» لوجد أن هذه الخاصية الهادفة لإعطاء جو من الصدق التام في تصوير الحياة هي التي ساعدت في الوصول إلى مستوى جديد من السيكلوجيا في التمثيل. إن قدرة فرقة مسرح الفن بموسكو على معالجة الجوانب الرقيقة في الواقعية المعاصرة من كل جوانبها ميزتها عن فرقة ماينغن. ولولا الالتزام الكامل بواقعية مثلى لما كان هذا النجاح المبكر ممكناً في عرض مسرحية تشيخوف «النورس» عام ١٨٩٨، و«الخال فانيا» ١٨٩٩ و«الحضيض» ١٩٠٢ لمكسيك غوركي (١٨٦٨-١٩٣٦). والواقع أن

«الحضيض» كانت النتيجة المباشرة لمعرفة غوركي بطبيعة العمل الذي حققته الفرقة في أعمال تشيخوف. ويضاف لهذه المسرحيات مسرحية تولستوي التي تتهم الطبيعة البشرية بقسوة، وهي المسرحية الفلاحية التي كانت ممنوعة من قبل الرقابة «سلطان الظلام». عرضت للمرة الأولى في روسيا عام ١٩٠٢ على مسرح الفن بموسكو. استقدم ستانسلافسكي فلاحين عجوزين «كمستشارين» من تولا التي تبعد أكثر من مائة ميل جنوب موسكو. ولنا هنا أن نتخيل مقدار دهشتها.

لم يساهم لنجاح «النورس» في تحسين الوضع المالي للفرقة فحسب، بل أعطاها دفعا قويا: لتكتشف الحياة في اللمسات اللطيفة المتعلقة بالمزاج والجو العام عند تشيخوف، وتبلغ الكمال في تكنيك التمثيل الذي جعل شخصياتها أكثر إقناعا. كانت هذه المسرحية قد فشلت فشلا ذريعا عند تقديمها على مسرح الكسندرينسكي في بطرسبرغ عام ١٨٩٦، والسبب بدقة هو عجز الممثلين عن تلبية الشروط النفسية التي تتطلبها هذه المسرحية. كما أن لغتها العامية خذلتهم، عدا عن أن الشخصيات لم تكن واضحة المعالم. حتى أن هذا ينطبق على فيرا كوميسار جيفسكايا التي قامت بدور نينا الفتاة المظلومة. فالممثلون مدربون على أسس مهنية قديمة، واستعدادهم غير كاف وكأنهم بانتظار الالهام ليلاً. وبالطبع لم يحدث شيء من هذا القبيل، فكانت النتيجة كارثة بالنسبة لهم. وهكذا لم ير الجمهور في محاولة ترييليف الانتحار سوى نكتة كبيرة، كما جاءت الرمزية الفعجة مثيرة للسخرية تماماً. كانت تلك نهاية تشيخوف الذي ترك المسرح بعد أن أقسم أنه لن يكتب مسرحية أخرى. إلا أن دانسنكو أدرك الميزات الجديدة في مسرحية «النورس». فقد كتبت، كما اعتقد، على شكل «طبقات صوتية عالية» مصممة لتظهر مزاجاً حاداً بأصلاً. ولاحظ أنها النوع المناسب الذي تحتاجه هذه الفرقة الجديدة لتحديد توجهها. وقد اعترف ستانسلافسكي أنه لم يكن آنذاك قد فهم «جوهرها ونكهتها

وجماليتها». إلا أنه رحب بمحاولة دانسنكو لاقتناع تشيخوف بالموافقة على تقديم الفرقة لها.

وبشغف متميز، خصَّ ستانسلافسكي «النورس» بأثنتين وستين بروفة. فنالت الوقت الكافي لإضفاء الكمال على كل جزء من لغتها وكل إيحاءة للتمكن من طابع المشهد المراوغ، وقد قدمت عبقرية تشيخوف في تناول التفاصيل الملحوظة خدمة لهذا الاتجاه بشكل لم يتمكن منه سوى قلة من المؤلفين المسرحيين. وفوق ذلك، ازداد احترام ستانسلافسكي للمؤلف حين اكتشف أن كل لمسة في الحدث أو الشخصية تساهم مساهمة جميلة في هذا التكوين الكلي، فمنذ الليلة الأولى أدرك كل فرد في الفرقة أن أسلوباً جديداً في الأداء ونوعاً جديداً من المسرحيات يمر بامتحان حاسم. كان صمت الجمهور في الفصل الأول مرهقاً لأعصاب أعضاء الفرقة، ولكن سرعان ماتيين أنه دليل على الاستغراق الكلي. فقد وقع الجمهور في شرك تفاصيل المسرحية، وكان يستجيب لإخراج ستانسلافسكي الأوركسترا لابقاعاتها. في نهاية المسرحية ضجت الصالة بعاصفة من التصفيق تبرر مبالغة فرقة مسرح الفن بموسكو في الاستعداد لها. وبحق يمكن القول ان «النورس» دشنت مرحلة جديدة في تاريخ المسرح الروسي، لذلك اعتمدت هذه الفرقة الناجحة طائر النورس رمزاً لها.

الآن صار بالإمكان إعطاء حكم متوازن. لا يزال تصميم الديكور ينتمي لعصر رسام المنظر، ولو كان عمل سيموف في أيامنا لنال منا إعجاباً أقل. فقد كتب في مذكراته أن لوحة البحيرة، في الفصل الأول، كانت فوتوغرافية أكثر مما يريد تشيخوف الذي يعتبر عمله، بالتحليل النهائي، أكثر انطباعية كان تعليق تشيخوف البارد على بحيرة سيموف: «حسناً، إنها رطبة». ولذلك يتساءل المرء إن كان أثر ضوء القمر على الماء كافياً. كما أن طلب ستانسلافسكي إشاعة شيء من القشعريرة في الجو العام عبر الفصل الأخير

للتعبير عن الفراغ في حياة الأسرة لقي استجابة عند سيموف الذي اهتم بوضع الأثاث على الخشبة بشكل مبعثر بحيث يوحي مظهره باللامبالاة المسيطرة على من يفترض أنهم يعيشون بينه .

حدّد «هدف» ستانسلافسكي من المسرحية في دفتر مذكراته الذي قام س. د. بالوخاتي باعداده إعداداً لائقاً، والذي ترجمه ديفد ماغرشاك بعنوان «النورس: إخراج ستانسلافسكي». هناك اهتمام واضح بالتفاصيل، إلا أن السؤال هو: أي نوع من التفاصيل؟ لم يكن ستانسلافسكي يتجاهل الطرق التقليدية في إثارة المشاعر. ففي نهاية المسرحية تظهر نينا، مثلاً، لآخر مرة لإظهار تأثير الزمن في تغييرها إلى فتاة أكثر نضجاً، وبالتالي أسهمت وقفات ستانسلافسكي في تعميق أثر عنصر التشويق - فقد شق طريقه عبر تسع عشرة وقفة من هذا النوع في الفصل الأخير وحده. إن الوقع المتكرر للضحك في الغرفة المجاورة، وخصوصاً من (الدنجوان) تريغورين يستنفذ آخر ذرة من العطف. كان ستانسلافسكي مدركاً أنه يستخدم حيلاً مسرحية قديمة، ولذلك لم يتردد في أن يقول: إن تلميحه لموضوع هذه الضحكة شيء «لا يصعب فهمه على المشاهد». ويجب أن نعلم أن تشيخوف نفسه كان أول من اقترح ذلك. ومهما تكن مثل هذه الآثار الدالة على ضعف تشيخوف أمام الميلودراما في هذا المشهد في هذه المرحلة من عمله، فإنها قدمت حافزاً آخر لمخرجه كي يصبح هذا التوجه.

لقد اعتمدت نينا في عمل ستانسلافسكي على ما هو مألوف في شخصية الفتاة المنبوذة، علماً بأن المؤلف كتب أدواراً لشخصية أكثر ذكاءً وأشدّ بأساً. نينا التي أرادت أن تقول لتريليف، حين اختارت الابتعاد عنه، أن عليه أن يصبح أكثر نضجاً. وفوق كل هذا، عمل ستانسلافسكي على تقديم هذا المشهد مع عاصفة مدوية خارج البيت، وكان الأمر مرتباً بحيث يتم تحطيم لوح من الزجاج في اللحظة الحاسمة. وقد لعبت قرعات ناقوس الكنيسة

البعيدة دوراً في زيادة تأثير هذا الجو العاصف، حتى أن ترييليف رمى كأس الماء من بين أصابعه الجامدة لحظة مغادرة نينا. قال تشيخوف في رسالة لصديقه سافورين إنه جعل نهاية المسرحية هادئة «بشكل مناقض لكل قواعد الفن الدرامي»، إلا أن المخرج بالطبع، صحح هذا الخطأ. وهكذا ما يزال هناك تساؤل عمن كان الجدير بعاصفة التصفيق التي شهدتها نهاية العرض الأول لمسرحية «النورس»، تشيخوف أم ستانسلافسكي؟

ليست مسرحية «الحضيض» على نفس القدر من الروعة التي نخلت بها «النورس». ومع ذلك كتبها غوركي بأسلوب اعتبره تشيخوفياً. وفي الواقع كانت سياسية الطابع بشكل لم يشهده المسرح في موسكو من قبل، كما أن تصويرها للانحطاط الإنساني من خلال بيت في بلدة ريفية على نهر الفولغا كان بمثابة نقد شديد للظروف الاجتماعية في روسيا القيصرية. فهي مليئة بالتفاصيل الواقعية المثيرة للاشمئزاز حول اللصوصية وإدمان الكحول والدعارة والعنف. لقد استخدمت هذه المسرحية الأساليب الجديدة بشكل كامل، وعمدت الفرقة إلى البحث في المواقع الفعلية عن أشكال متدنية من الحياة في ساحة خيتروف السيئة السمعة بموسكو. وأثناء العرض، كان الممثلون يرتدون خروقات حقيقية حتى أن بعض المشاهدين خافوا من وصول القمل إليهم إذا ما اقتربوا كثيراً من الخشبة. إلا أن غوركي لم يكن تشيخوفاً، كما أن شخصيات «الحضيض» كانت أكثر حدة وقدرة على التأثير من شخصيات صديقه. وفي حين تظل هذه المسرحية انطباعية في واقعيتها وبدون حبكة، فإنها تعود إلى النمط الفرنسي من دراما الاطروحات نتيجة لجوئها للوعظ. ولكي يتجنب غلبة الجانب الدعائي على العمل المسرحي، لجأ ستانسلافسكي للبساطة والصدق في الكلام محاولاً في النهاية كما يقول في «حياتي في الفن» «الدخول إلى ينايع غوركي ذاته».

حقق هذا العرض نجاحاً شاملاً في روسيا. ولكن مرة أخرى، نسمع اعتراضاً غير عادي من ستارك يونغ عندما

عندما شاهد المسرحية في نيويورك عام ١٩٢٣ . فقد أشاد بالمشاهد التي تمثل «نقاءً مسرحياً» كمشهد الحاج لوقا حين يحضر وفاة المرأة المحتضرة : لقد كان ذلك «واقعية شعرية» . لكنه أضاف «تبرز الشخصيات واحدة بعد الأخرى للعيان حادة اللهجة دون تشويش . إن ستانيسلافسكي ذاته ، الذي قام بدور ساتين الغشاش في لعب الورق ، كان أسوأ هم كما يقول ، لأن مظهره ولباسه ككل كان مكوناً من الرقع والخروق : «كل شيء موجه بشكل لا يطاق-كما في كل خطبه التي كانت رغم حنكتها موجهة- مثل عمل هاو مبرز» . ونستطيع أن نلمس هذا من الصور الفوتوغرافية لتلك الفترة حيث تقوم كل شخصية بدورها على أجمل شكل .

كثيرون علقوا ، باستغراب ، على مغالاة ستانيسلافسكي في اهتمامه بالواقعية السطحية ، وخصوصاً ولعه بالمؤثرات الصوتية : الصراخ ، الضفادع ، الطيور والكلاب في «النورس» و«الحال فانيا» ، ثم صرير الأرجوحة وصوت إنذار الحريق وسيارات الإطفاء (هذا إذا لم نذكر صوت فأر ستانيسلافسكي) في «الأخوات الثلاث» بالإضافة إلى البعوض والضفادع وطائر الصفرد في «بستان الكرز» مع صوت قطار يمر من بعيد سمح تشيخوت باستخدامه .

كان ستانيسلافسكي ، ممثلاً ومخرجاً ، ميالاً لاضفاء مسحة رومانسية على الشخصيات التي أرادها تشيخوف ناشفة . لذلك غلبت صفة العجوز الخليع على شخصية تريغورين ، وبدأ استرووف عاشقاً ولهاًناً . كما جعل فيرشنين مثيراً للشفقة إلى حد كبير . أصدر ستانيسلافسكي مذكرات حول «النورس» و«الحضيض» و«عطيل» بين فيها أن خياله ، كمخرج ، أخذه بعيداً عن مسرحية المؤلف في كثير من الأحيان . وهذه المذكرات مفصلة بشكل كبير (الفصل الأول من «الحضيض» وحده يتضمن تسعة وثلاثين مخطوطة) . وجميعها وضعت لتخدم ما كان ستانيسلافسكي يدعوه «الأذن والعين الداخليتين» على الخشبة . إنها تبين حماس مخرج يود أن يفرض أفكاره على

حساب جميع الممثلين المطالبين بإيجاد الحلول بأنفسهم . إلا أنه أدرك خطأه فيما بعد حين اتجه نحو واقعية نفسية أعمق فيما يخص الشخصيات ، فافتنع بضرورة «تفاعل» المخرج والممثل أثناء عملهما في مسرحية ما .

على كل حال ، لم يستطع أي من هذه الانتقادات التقليل من أهمية إنجاز ستانيسلافسكي الفريد في كشف المساهمات النفسية المطلوبة من الممثل لبعث الحياة في شخصية أدبية على خشبة المسرح . خلال تلك السنوات كان ستانيسلافسكي يعلم التمثيل في الاستديوهات المختلفة في مسرح الفن بموسكو . ولأنه كان شديد الاهتمام بكتابة الملاحظات والمذكرات دأب على تحليل كل ما يفعله . وإلى هذا يعود الفضل فيما خلفه لنا من شرح كامل لكيفية اهتمام الممثل بتدريب نفسه على تمثيل دوافع شخصية في ذهنه . والواقع أن ستانيسلافسكي وما كان يسميه «نظامه» أو ما أصبح يعرف في أمريكا بـ «المنهج» ساد مدارس التمثيل في هذا القرن . لذلك صدرت ثلاثة كتب بالانكليزية تحوي تعاليمه وهي : «ممثل يستعد» (١٩٣٦) و «بناء الشخصية» (١٩٤٩) و «خلق الدور» (١٩٦١)

إن نظام ستانيسلافسكي ، كما يقول هو ، مصمم ليكون طبيعياً على الحدس لا العلم والمنطق . ولسوء الحظ ازداد الغموض الفني المرتبط بهذا «النظام» . وفيما يلي نتعرض لأهم أفكار ستانيسلافسكي مع وضع خط تحت التعابير السائدة للتعرف عليها بسهولة :

١ - **الهدف الرئيسي أو الفكرة المسيطرة للمسرحية** تبين ، وإن ليس بالضرورة ، الاتجاه الأساسي للحبكة : وهكذا يودها هاملت لو يظهر العالم من الشر . وتتمنى الأخوات الثلاث العودة إلى موسكو . وبهذا الشكل تقوم جميع العناصر المسرحية الأخرى بخدمة الهدف الرئيسي الذي بدوره يساعد الممثل على تحديد اتجاه دوره . بحيث يربط جهده بالعمل ككل .

وقد ابتكرت فكرة **المخطط الأولي للنص** بشكل رئيسي لإصلاح فن التمثيل الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر، إذ يجب ألا يقوم الأداء الصحيح على مجرد استظهار الأدوار المكتوبة. إن المخطط الأولي للنص أو **الروح الباطنة** للدور يزود الممثل بأدوات تثير دوافعه الخفية.

٢- إنطلاقاً من «حقائق» المسرحية، تنبع قدرة الممثل الابداعية من إيمانه بحقيقة الحياة على الخشبة **بظروفها المعطاة وبسحر الافتراض** القائم خلف الحياة التي سيبدعها (ماذا ستفعل لو كنت تحب جوليت؟). على الممثل أن يستنبط أحاسيس **الحقيقة الباطنية أو المنطق الداخلي** لدوره، أي **منطق المشاعر**، ثم يبدأ بتقويض الحالة النفسية للشخصية وذلك بدراسة ما قبل النص أو ما يفترض أن يكون حياتها التخيلية قبل رفع الستارة قد تكون الظروف المعطاة في بداية هاملت هي أن الأمير قد عاد لتوه من زيارة قبر أبيه. وفي بداية «النورس» تتمثل في أن نينا كانت تتشاجر مع والدها.

٣- نتيجة إدراك **الممثل** لشيء من الحقيقة الباطنية في دوره، يستطيع أن **يشحن كل جزء** من كلامه وإيماءاته وحركته على الخشبة. وتسهيلاً لذلك عليه أن يجزيء الدور إلى مجموعة أهداف **ثانوية أو أجزاء** تتولد من بعضها عند أدائها متعاقبة. كما أن الممارسات التخيلية التي يمكن ربطها بالمسرحية نفسها بتصرف، تساعد على وضع الممثل ضمن **وسطه الخيالي**، وتعيّنه على تحديد الشخصية الحية بجهد شخصي قائم على إثارة الذاكرة الانفعالية المناسبة، ونقل خبرته الشخصية، أي **تصوراته الباطنية** من الماضي إلى خشبة المسرح. هذه العملية هي «الإثارة الواعية للاوعي» وهكذا تستطيع ممثلة ما أن ترتجل، كممارسة تخيلية، مشهداً من حياة مدام رانفسكي في باريس قبل عودتها إلى بستان الكرّز عن طريق تذكر حفلة أقامتها هي نفسها ولم تستمتع بها تماماً.

٤- في الختام تتربط سلسلة الأهداف التي تحققت من خلال سير
تطور الحدث الشامل عند الممثل أو عبر الحدث الذي يحافظ على
صدق مشاعر حالته الانفعالية في الوقت الذي يقوم فيه بعملية الضبط
المنفصلة والضرورية لتحقيق العمل الجماعي ووحدة عرض المسرحية . فقد
استطاعت أو لغاكنبير في دور ما شا «الأخوات الثلاث» أن تودع حبيبها دون
أن تذرف دمعة واحدة، ومع ذلك كان لأدائها الإجمالي من التأثير ما جعل
الدموع تنهمر من عيون المشاهدين .

هذا النوع من الاعداد للتمثيل عمل صعب وبطيء ويتطلب من الصبر
والانضباط ، كأسلوب عمل ، ما يحتاجه الموسيقي والمغني والراقص . هناك
من يسلم ، دون تمحيص ، بالقيمة العامة لتعاليم ستانسلافسكي سواء على
الجزء المرثي أو اللا مرثي من الخشبة ، كما أنه من المسلم به أن المشاعر
الأصلية لدى الممثل تأتي نتيجة نوع الجهد الذي يبذله للفهم أو الحس . وعلى
كل حال ، تذكرنا اليزابيت ها بغود في «تراث ستانسلافسكي» أن هذا المعلم
يقترح على الممثل أن يسأل نفسه ما يلي فقط : «لو كنت هاملت أو شجرة أو
بيانو كبير ، فماذا علي أن أتصرف؟» لا أن يعتقد «أنني» هاملت أو شجرة أو
بيانو كبير ، إلا إذا كان يريد أن تحل به كارثة .

١١- مساهمة تشيخوف في الواقعية

الخال قانيا (١٨٩٩)، الأخوات الثلاث (١٩٠١)
بستان الكرز (١٩٠٤)

تابع مسرح الفن بموسكو تقديم آخر مسرحيات أنطون تشيخوف (١٨٦٠-١٩٠٤) وكلها ذات بنية أضعف من «النورس» ذات الحبكة التقليدية نسبياً. هذه المسرحيات هي روائع تشيخوف: «الخال قانيا» (١٨٩٩)، «الأخوات الثلاث» (١٩٠١) و«بستان الكرز» (١٩٠٤). وفي حين طور ستانسلافسكي تفكيره بهمة عن فن المسرح بعد وفاة تشيخوف، طور هذا الأخير فهمه لواقعية المسرح أثناء تقديم هذه المسرحيات. فتعلم عبر الممارسة وطور نفسه إلى درجة كبيرة.

كانت «الأخوات الثلاث» أول مسرحية كتبها وهو يعرف من سيقوم بأدوارها. ويعتقد أن هذا العامل قد سهل الكتابة «للحياة». إلا أن وجود فرقة يمكنه الاعتماد عليها لتنفيذ تجاربه وضعه أمام تحد كبير في الممارسة. وبعد مشاهدة المسرحية أثناء التدريبات والعرض ظل يعدل بالنص إلى أن أتخذت الشكل المناسب أما «بستان الكرز» فقد سببت له مصاعب أكثر.

كان يوزع الأدوار ويعيد توزيعها في ذهنه إلى أن استغرقت كتابة هذه المسرحية ثلاث سنوات. ومع ذلك لم تعرض إلا بعد وفاته فضاعت عليه فرصة إعادة كتابتها. نتيجة لجهده صار ما حققه من الأهمية بمكان استدعى إعادة تعريف الطبيعية وجعل إبسن يبدو طرازاً قديماً. وهذا ما جعل ستارك يونغ يتكلم عن جيل ما بعد إبسن حين وجد أن مسرحيات تشيخوف فقط، كما قدمها مسرح الفن بموسكو، تثير فيه «النشوة التي تنتج من الإحساس

بالحقيقة». لأنها أيضاً وصلت بالواقعية «إلى درجة مشرفة من الصدق والعمق الروحي».

علق تشيخوف على الممثلين في عرض بطرسبورغ لمسرحية «النورس» فقال: «إنهم ببالغون في التمثيل» وذلك لأنه كان، مثل معاصريه في الغرب، يرفض الدراما الشعبية وأسلوبها في التمثيل رفضاً كاملاً. وقد كان ساخطاً بشكل خاص على أشكال الاقتباس التي تقوم بها المسارح الروسية التقليدية: حيث يترجم العمل الفرنسي أو الألماني إلى اللغة الروسية مع تغيير أسماء الشخصيات حسب الحاجة فقط. كما أسف لوجود التمثيل الزائف القائم على الاهتمام الدرامي الضحل: فبعد زيارة برنهارت إلى موسكو عام ١٨٨١ قال موبخا- «إن كل تنهدة من سارابرنهارت - دموعها، آلام احتضارها وكل تمثيلها- لا يتعدى كونه درساً محفوظاً باتقان... لا وجود لومضة من الموهبة في تمثيلها. إنه عمل شاق ليس إلا».

في ذلك الوقت كانت الشروط المادية للتمثيل تحول دون أي تحسن جوهري. فقد كتب تشيخوف في رسالة لأخيه الكسندر في ٢٠ تشرين الأول ١٨٧٨ يصف ليلة افتتاح إحدى مسرحياته المبكرة «إيقانوف» في موسكو:

ترفع الستارة. يدخل الشخص الذي أقيم الحفل تكريماً له. عدم الثقة وجهل بالأدوار، تقديم باقة الورد كلها تتضافر لتجعلني عاجزاً، منذ العبارة الأولى، عن التعرف على مسرحيتي إن كيسليفسكي الذي وعلقت عليه آمالاً كبيرة لم يلفظ عبارة واحدة. على الرغم من كل ذلك، وإضافة لأخطاء الملحن، حقق الفصل الأول نجاحاً كبيراً قوبل بالتصفيق.

كان هناك أمل ضئيل في قدرة الممثل على إدراك الجوانب الرقيقة في هذا الحوار الجديد عندما كان يتوقع منه أن ينحني لدى دخوله قبل بداية الحدث، أو حتى مجرد التوقف في لحظة التصفيق المعبر عن الاستحسان لما

أحرزه في المشهد . كما أن فرصة تحقيق الأداء الجماعي في تصوير حياة العائلة ضاعت عندما كان كل متكلم ينتقل إلى وسط مقدم المسرح لسمع صوت الملقن . لقد كان تشيخوف ومسرحياته بحاجة ملححة لخشبة مسرح الفن بموسكو المعدلة .

عرف تشيخوف في سنواته الأخيرة بعض أعمال إبسن من خلال عروض موسكو ، إلا أنه أعلن بوضوح رفضه لواقعية إبسن . وبالطبع كان تشيخوف يعرف صيغ وزخارف المسرحية المحكمة الصنع التي كانت ما تزال تعرض باللغة النرويجية : فالصراعات الكبرى و«المشهد الإجباري» ثم الأدوار والمواقف المفهومة مسبقاً كلها تخلو من السخرية الهادئة التي كان تشيخوف ينظر من خلالها للسلوك البشري . شاهد مسرحية «هيدا غابلر» عام ١٩٠٠ فاعتبر انتحار هيدا مثيراً أكثر من اللزوم لذلك خاطب ستانسلافسكي قائلاً : «انظر ، حقاً إن إبسن ليس مؤلفاً واقعياً» كان تشيخوف آنذاك قد تعلم كيف يكتب مشهداً موضوعياً يتطلب جهداً عادياً في التمثيل . وحتى المسرحية الأكثر قرباً من أسلوبه بين مسرحيات إبسن «البطة البرية» والتي شاهدها عام ١٩٠١ اعتبرها «ملة» . وقد شاهد «الأشباح» قبل وفاته بقليل (عام ١٩٠٤) فاطلق عليها حكماً مقتضباً : «مسرحية فاسدة» إن نقص الدعابة عند إبسن ووضعها كاخلاقي أزعجا هذا الروسي الذي كان يريد أن يبقى شخصياته مرنة وعقله متفتحاً .

كان تشيخوف يسعى إلى موضوعية فريدة في طبيعته «التحرر من القوة والزيغ بأي شكل تجلياً» ، هذا ما كتبه إلى محرره بليشيف في الرابع عشر من تشرين الأول ١٨٨٨ . كان يرفض الوعظ ، ولذلك فإن بعض الملل عند تتبع أعماله على الخشبة يأتي من عدم تماسكه بموقف اخلاقي . فهو يقول : «لم أقدم شريراً واحداً ، كما لم أقدم ملاكاً ، علماً بأنني لا أعترض على المهرجين . كما أنني لم أتهم أحداً أو أبريء أحداً . (رسالة بتاريخ ٢٤ تشرين الأول ١٨٨٧) . ولذلك نشعر بالغضب تجاه مدام رانيكسكي وهي

تترك البستان يفلت منها مثلما نراها مرتين تنفق الأموال بشكل طائش، ومع ذلك نتفهم عجزها عن تسوية أمور غريبة كلياً عنها وعن ترتيبها. من المعروف عن تشيخوف تأكيد على أن يكون «الكاتب الكيميائي بموضوعيته» (٤١ كانون الثاني ١٨٨٧). ولذلك يمكن استنتاج الأسباب التي جعلته يتجاوز إيسن وسترندبيرغ بواقعيته. درس تشيخوف الطب فكان اهتمامه بنموذج من الحقيقة العلمية يفرض على الكاتب موضوعية الطبيب الذي يفحص مريضه، ومصدر ذلك هو النظرة الثابتة بشكل غير عادي إلى التناقض الموجود في السلوك الأنساني. موضوعية تفرض على المشاهد موقفاً يشبه موقف القضاة أمام كومة من الأدلة المفصلة والمتناقضة - ولذلك عليهم التريث وتصنيفها بهدوء.

في الوقت الذي كتب فيه تشيخوف «بستان الكرز» اختفت آخر آثار العاطفية الرومانسية من كتاباته المسرحية. لم تطلق طلقة واحدة سواء على الجزء المرثي أو اللأ مرثي من المسرح، كما لم يمت أحد من الشخصيات بحيث يغير موازين الاهتمام. وما مسدس ابهودوف إلا لإثارة الضحك، كما أن بندقية الصيد لدي تشارلوتا تلقي الضوء على شخصيتها بشكل مدهش. وكل مشهد غرامي في المسرحية مصمم لخلق لحظة من السخرية الكوميديّة: أنيا وتريفوموف، ياشا وديناشا، قاريا ولوباخين. إن انتصار لوباخين، الذي يصبح صاحب المزرعة التي كان أهله يعملون فيها كأقنان، يضيع سدى نتيجة وضعه كسكير ظريف. ولذلك فإن تصريحه العلني حول الشراء في الفصل الثالث يخلو من أي قيمة أو أهمية. لا وجود لشرير أو بطل أو واعظ، بل مجرد معالجة هادئة وطريفة لحالة متوترة ومليئة بالاحتمالات، احتمالات انهيار النظام القديم وانحلال النظام الطبقي للمجتمع. كانت «بستان الكرز» من حيث الشكل والأسلوب تمثل رفضاً نهائياً لأساليب الخشبة والدراما في القرن التاسع عشر. هيأ تشيخوف نفسه بشكل غير مقصود ليكون أعظم مؤلف مسرحي

روسي بكتابه مئاة القصص القصيرة ضمن شروط معينة : فقد كان هذا النوع من التنظيم والخصوصية مناسباً للمسرح أيضاً . إن مراعاته الشديدة لعدم تجاوز القصة الواحدة ألف كلمة علمته العمل بأسلوب شديد الانتقائية والانطباعية . كما أنه لم يكن يتوانى عن تشذيب أعماله في كل مناسبة . فقد كتب في رسالة بتاريخ ١١ نيسان ١٨٨٩ جاء فيها «الإيجاز شقيق الموهبة» . ولذلك فإن قصصه هي عبارة عن جواهر صغيرة من الشخصيات المسطحة والمواقف المعبرة . كان دائماً ينصح الكتاب الجدد ، الذين كانوا يغمرونه بمخطوطاتهم ، أن يتجنبوا التعميمات ، ويلجأوا للأسلوب غير المباشر في الكتابة ، وأن يعالجوا أدق التفاصيل . إن مراقبة ودراسة الحياة الفعلية ، كما كان يؤكد ، هي الشروط الأساسية للكاتب الناجح . وهكذا اكتشف تشيخوف في «بستان الكرز» أن قطعة الحلوى المدسوسة في فم غاييف يمكن أن تساهم في ألقاء الضوء على شخصيته بلحظة واحدة ، وبفس السرعة تكذب كل ما يقوله ، وأن تناول السيجار الباريسي يمثل هذه الوقاحة يبين بوضوح أن تطلعات ياشا لا تناسب مكانته ، ومع ذلك عرف كيف يتملق الخادمة الجالسة بجانبه حتى ينفخ الدخان في وجهها .

تعتبر الحياة الغارقة في الفقر والمتنوعة كما قدمها النص الصفة المميزة للدراما الواقعية الأكثر عمقا ، وتزداد غنى بقدر ابتعادها عن الاعتماد على الجوانب الخارجية في التمثيل . تصبح التلميحات والإيحاءات أكثر دقة ومغزى في آخر مسرحيتين كتبهما تشيخوف ، ولذلك يصبح اهتمام المشاهدين بالإشارات السطحية أكثر حدة : «من الضروري أن يكون كل شيء على الخشبة بنفس القدر من التعقيد والبساطة الموجودين في الحياة . ففي الوقت الذي يتناول فيه الناس غداءهم قد يتقرر مصير سعادتهم المستقبلية أو دمار حياتهم . » وإذا طبقنا هذه المعادلة على «الأخوات الثلاث» مثلا ، نستطيع إدراك سبب رعب أولغا من معاملة ناتاشا السيئة للخادمة نفسها ، لأننا نعرف خلفية أولغا ، كما تجعلنا نصل إلى استنتاجات غير مؤكدة

حول ما أبدته من حماس الشباب قبل ذلك فيما يتعلق برغبتها الشديدة في تأمين حياة شريفة. ونفهم أيضاً رفض ما شا للعودة إلى الحياة مع زوجها كوليجين مرة أخرى بسبب كبرياته المقيت الذي كسبه من مدرسته ومديره. لقد ذهب تشيخوف بعيداً أكثر من إبسن في استخدام الخلفية الموحية في مسرحياته، ولكن دون فرض أية صور رمزية على المضمون الواقعي. إن تعاقب المشاهد في «الحال قانيا» ينقلنا من خارج البيت إلى مشاهد أعمق فأعمق في داخله وأخيراً إلى غرفة قانيا حيث نتعرف على أعماقه. تتغير الأماكن في «الأخوات الثلاث» انطلاقاً من حرمان الأسرة من التمتع بغرفة الجلوس إلى الحركة المحدودة في الفصل الثالث بغرفة النوم. وأخيراً تنتقل في الفصل الرابع إلى الحديقة خارج البيت الذي احتلته ناتاشا وحبيبها بروتوبوف. أما في «بستان الكرز» فإننا نبدأ من غرفة نوم الأطفال المكان الذي يمثل نقطة انطلاق حياة الأسرة بكاملها. ثم نخرج إلى البستان لتتجاوزة قليلاً حتى نصل إلى أطراف بلدة صناعية صغيرة لنعود إلى البداية ثانية وكأنه يريد أن يقدم لنا من خلال مشاهد المسرحية دورة الحياة الشخصية، أو ربما دورة الحياة في الطبيعة ذاتها.

وهكذا أيضاً تتغير الفصول والطقس بشكل له دلالة من مشهد لآخر. بهذا الشكل نشعر أن حرارة ما بعد ظهر يوم صيفي رطب في الفصل الأول من «الحال قانيا» تزيد الإحساس برتابة الحياة القاتلة في المزرعة إلى أن تهب العاصفة في الفصل الثالث وتخف حدة الإحساسيس. في «بستان الكرز» تخف حدة البرد لتفسح المجال لدفء الصيف وعودة برد الشتاء في بدايته تعبيراً عن دورة الزمن المستمرة بشكل يجاري دورة حياة أشجار الكرز من لحظة الإزهار حتى نهايتها. وهو في الوقت نفسه تعبير عن الانتقال من الأمل إلى اليأس في حياة الأسرة. اعترف ما يرخولد، فيما بعد، أن عظمة تشيخوف لا تتمثل في المؤثرات الخارجية كسقسقة الصراصير، نباح الكلاب، وإنما في الإيقاعات الفريدة لمسرحياته والناشئة عن «غنائية صوفية» صممت لتغذي خيال جمهوره.

ومع ذلك تظل كلمة «غنائية» قاصرة عن تعريف دراما تشيخوف .
ومثلما كان فن تشيخوف القصصي يتجه إلى الوصف الخلاق، اتجهت مؤلفاته المسرحية إلى «الوثائقية» . فقد كان مثله الأعلى في الطبيعة هو أن يجعل الواقع يفصح عن ذاته دون أي تلاعب ظاهري أو تحريف من أجل غايات وعظية . وعندما وضع العنوان الثانوي (مشاهد من حياة الريف) لأول مسرحياته الطبيعية الخالصة «الخال قانيا» بدا وكأنه يعلن بداية مرحلة جديدة كمؤلف وصفي . وهذه المسرحية، كالمسرحيتين التاليتين لها، تميزت بخلوها من الشخصية المركزية وبدايتها الناشئة التي لا تصلح للمسرح حيث الشخص الذي يحمل عنوانها يسترخي على مقعد، منفوش الشعر يتشاءب وكأنه ترك الفراش لتوه . كان تشيخوف يريد تحدي، إن لم يكن إهانة، جمهور موسكو وآماله . وإذا ما قيّمت هذه المسرحية تقييماً سطحياً بدت وكأن موضوعها هو مشكلة الاقطاع البعيد عن أرضه وفقر الريف الروسي بالإضافة إلى اللامبالاة عند النخبة المفكرة الروسية . وهكذا يمكن اعتبار مؤلفها واحداً من المؤرخين الاجتماعيين . إلا أن مستوى آخر من التقييم يبين لنا أنه يحاول سبر طبيعة الحياة اليومية بكل ما فيها من تفاهة وعقم .

استخدم تشيخوف نفس التوجه الموضوعي لدراسة الحياة الريفية الفقيرة في روسيا في «الأخوات الثلاث» . وركز في أوساط «بستان الكرز» على الإحساس بضغوط التحول الاجتماعي . وعبر الكثير من التفاصيل الجانبية، يبدو تشيخوف ناقدًا اجتماعيًا بارعاً يعمل على وخز ضمير مشاهده بلطف . وأفضل مثال على براعته تناوله غير المباشر للمسألة اليهودية في «بستان الكرز» إننا نسمع الفرقة الموسيقية اليهودية البائسة في مناسبتين بالمسرحية وهي تعمل بدأب لكسب العيش : مرة في مكان بعيد عبر الحقول وأخرى عندما استأجرتها مدام رانيفسكي للعزف في حفلتها المشؤومة . فهي تنفي إحساسها بالذنب تجاه اليهود من خلال هذا العمل . ومع ذلك لا تستطيع أن تدفع لهم أجرهم (فتقول بصوت آسف «قدم للموسيقيين شيئاً من

الشيء) ثم لا نراهم بعدها . في هذه الحادثة تذكير لما كان يلقاه اليهود من اضطهاد في عهد القيصر .

عرّض تشيخوف نفسه لمخاطرة كبيرة حين رفض الشكل التقليدي للتسلية والإثارة في مسرحياته . فقد اعتبر أن من واجبه تقديم ما هو متوسط وعقيم وممل لجمهوره دون أن يجعله يمل ، إضافة لإطلاق تعميمات شاملة واسعة مع المحافظة على الخصوصية المطلوبة لخلق التأثير الواقعي الفعال . وعلى كل حال وفرت طريقة تشيخوف الوثائقية عنصراً تعويضياً قوياً ، وذلك بتوفير تكنيك ناضج متميز في رسم الشخصيات . فقد قدم شخصيات بارزة اعتماداً على موهبته المتميزة في مراقبة الناس لآعلى اختلاق حالات عاطفية استثنائية وغريبة عن الحياة . كان هدفه ضمان تفهم المشاهد وقناعته . وبدلاً من الحبكة القوية والأحداث المثيرة ، ركز تشيخوف على دوافع الشخصيات فمنذ البداية يبدو حلم الأخوات بموسكو ميئوساً منه تماماً مثل الأمل باسترداد بستان الكرز . وبهذا الشكل يقتنع الجمهور بمتابعة سلوك هؤلاء الناس تحت تأثير ضغوط معروفة ومألوفة .

إن الجمهور الذي ألف الأسلوب التقليدي في كشف القصة والحدث المثير على الخشبة - تحت الحاح السؤال «ماذا بعد؟» شعر بالإزعاج طبعاً . والسبب في ذلك عدم وجود شخصية رئيسية تشد الانتباه وتمثل نموذجاً أخلاقياً يحتذى . وهذا يعني القليل مما يمكن متابعته . فلو كانت أخت واحدة لا تعتبر الأمر مقبولاً ، أما ثلاث أخوات فهذا شيء مريب . إن هذه الخصائص بالإضافة إلى طريقة تشيخوف غير المباشرة في تقديم الكوميديا الإنسانية دون نقد إجتماعي صريح لم يسبق لها مثيل في الدراما الحديثة . وهذا ما جعل تولستوي يخطيء عندما اعتقد أن تشيخوف يفتقر للفكرة أو الموضوع المركزي . واعتماداً على هذا ، اعتبرت كوميديا تشيخوف ، بالنسبة لبعض رواد المسرح ، ذات نكهة مكتسبة تتطلب من المشاهد جهداً خاصاً كي يفهمها .

أما الممثل فسوف يشعر بالسرور حالما يعلم أن لكل شخصية في مسرحيات تشيخوف الناضجة قصة حياة كاملة مبثوثة في أدوارها . فهو يقدم شخصيات كاملة وغنية عن طريق تكوين مئات من الانطباعات الجزئية . وكما أن على المشاهد أن يفك الرموز الموجودة في السطور ليكشف ما بها من المشاعر والذكريات ، فإن على الممثل أيضاً أن يفك رموز المخطط الأولي للنص عند ستانسلافسكي . تعتبر طريقة تشيخوف في بناء الشخصيات مناسبة جداً للممثلين الذين استوعبوا مهارات نظام ستانسلافسكي إن تشيخوف لا يهمل أياً من ممثليه ، فمثل شخصيات شكسبير ، تظل الأدوار الرئيسية محتفظة بفيض لا ينضب من الاحتمالات . وحتى الأدوار الرئيسية شبه الجماعية أو الخلفية ، مثل تيلجين ، عازف الغيتار المتطفل في «الحال قانيا» ، أو المربية العجوز أنفيسا في «الأخوات الثلاث» ، كل هذه الشخصيات تفرض على الممثل أن يضيف شيئاً ما من عنده . ولا حاجة للممثل في مسرحيات تشيخوف أن يشعر أنه ممثل ثانوي .

إن مشكلة المشاهد الذي يتابع إحدى مسرحيات تشيخوف هي أنه مطالب بتتبع مجموعة كبيرة من الشخصيات المتميزة لأنه عادة يقدم أسراً بكاملها . وهكذا فإن مشاهدة المسرحية تعني الانغماس في مراقبة أحداث متداخلة والتأمل في علاقات متشابكة توضح باستمرار ، من خلال مجرى حياة الشخصية والموقف ، ما يحدث أو يقال . ففي «الأخوات الثلاث» تخلع ماشا قبعاتها فجأة وبصمت لتشير إلى أنها قررت البقاء : ولذلك نصبح ملزمين بالبحث عن سبب تغيير رأيها في أقوال وأعمال فيرشينين . وفي «بستان الكرز» تلقي فاريا زوجاً من الأحذية المطاطية على تروفيموف بشكل غير متوقع مع أنه يبحث عنه فعلاً ، ليس لديها مبرر حقيقي ولتغضب منه بهذا الشكل : نجد الجواب في خيبتها التي تبدو خارجة عن الموضوع في شخص لا وجود له حتى على خشبة المسرح - إنه لوباخين الذي أهانها ثانية برفض الزواج . منها إن عدم وجود تركيز على شخصية واحدة بعد

«النورس» يعرض عنه أيضاً بالانماط المتوالدة التي ابتكرها تشيخوف لشخصياته . وإذا كانت كل من الأخوات الثلاث تختلف عن الأخرى من حيث العمر والمكانة ، فإن مواقفهن تتلاقى عند ذكر بيتهن القديم مثل اشتراكهن في الحنين إلى موسكو . في «الخال ثانياً» تتوزع الشخصيات بوضوح إلى مجموعات متعارضة من الجلادين والضحايا ، السادة والعبيد ، ولولا الأغنية الساخرة للمربية والأم العجوز ويتلجج لكان وقع صراع الأضداد الميلودرامي أكثر تأثيراً . بكتابة «بستان الكرز» استطاع تشيخوف ببراعة أن يجعل كل شخصية من شخصياته في حالة صراع مع نفسها ، وهكذا نجد فئة قليلة تمثل مجموعة متنوعة من التناقضات الأخرى - الشباب والمعمرون الميسورون والفلسون ، طبقات اجتماعية متناقضة ، القانعون والطامحون ، والمشاكل الزوجية . إنها قلة من الناس تعرض كصورة مصغرة عن العالم فتضعنا أمام مركب لا نهاية له من الأفكار الرئيسية المتشابكة في المسرحية . تؤثر أنماط التوافق والتناقض التي تنخرط فيها شخصيات تشيخوف بشكل متزايد على بنية الإيقاع وحالة الخشبة العامة من لحظة لأخرى ، وتنتج نوعاً جديداً من الدراما الشعرية .

ونظراً لعلاقات شخصيات تشيخوف الخفية كان بعض المسرحيين يطالبون بأداء جماعي على مستوى رفيع . كما بدأت تظهر ، في مفردات ستانسلافسكي النقدي ، أوصاف مثل «أوركستراي» و«سيمفوني» في حين صار النقاش والتدريب يستغرق وقتاً أطول فأطول قبل العرض . والآن لا تستطيع إلا فرقة ذات خبرة طويلة أن تدمج كل هذه المكونات المطلوبة في عرض ناجح لعمل من أعمال تشيخوف . والسبب أنها تحتاج وقتاً طويلاً لا لتكوين شخصية متميزة فحسب ، وإنما لإقامة علاقة بين اثنتين أو أكثر من هذه الشخصيات : يمكن للتمثيل الجماعي أن يصبح مقنعاً فقط عندما تعتمد كل شخصية على تاريخها كلياً ، وتطور علاقة فعالة مع الشخصيات الأخرى . كما لن يستطيع الجمهور استيعاب القيم الإنسانية في المسرحية إلا

عندما تشكل المجموعة كلا موحداً. ما يتضمنه: تصريح البروفسور عن نيته ببيع المزرعة في «الخال قانيا» له وقع يختلف من شخص لأخر بين أفراد الأسرة. لكن الجمهور وحده يدرك المعنى الشامل ويلمس أثر هذا العرض في توحيدهم وتفريقهم، وكيف يدعمون ويخذلون بعضهم بعضاً في لحظة الحاجة للمساعدة.

إن أسلوب تشيخوف في عرض المواقف الفردية لكشف موقف متناقض كلياً يعتبر أيضاً من أسباب قدرته على التأثير كفنان كوميدي. فهو لم يستطع الاستمرار بموضوعية أمام التحولات الاجتماعية الكبرى في عصره إلا بالكتابة الكوميديّة. لكن فكرته عن الكوميديا المناسبة لمسرحية واقعية لم تكن قائمة أبداً على المبالغة التقليدية حول الشخصيات وتناقض الموقف. إن طريقته المتميزة لضمان رؤية متوازنة لا تعتمد المبالغة بل الاعتدال. لقد حققت مسرحية «النورس» هذا التوازن بشكل أقل إتقاناً لأنها كانت محكومة بتأثير عناصر ميلودراميه قديمة - ففي السياق الواقعي لا يمكن التخفيف من أثر مسائل كالإغواء والانتحار. إن العلاقات في هذه المسرحية قوية عاطفياً، خصوصاً وقد رافقها إحياء مربك حول صراع البراءة والشر بين الشخصيات الرئيسية. فعندما كتب تشيخوف «الخال قانيا» كانت مشاعر قانيا، الرجل الذي قدم خمساً وعشرين سنة من عمره لإله مزيف هو البروفسور سربرياكوف بنفس قوة مشاعر كونستانتين تريبلث. إلا أن هناك ما يضمن حياد المشاهد بشكل مدهش عندما يقوم قانيا بإطلاق النار على البروفسور فيخطئه. إن الانحدار المفاجيء في هذا الحدث من الفصل الثالث حيث ينكمش هذا الرجل العظيم خوفاً ويلقي المتمرد المتوسط في العمر، في سورة غضبة، سلاحه جانباً باشمئزاز عمل لا يمكن التخفيف من شأنه بأي تقييم كوميدي

كتب تشيخوف كوميدياً، إلا أنها كوميدياً تترك أثراً مريراً يميز أسلوبه. إننا نشعر بالحب تجاه قانيا، وأن قضيته جديرة بالاحترام. ولأنه عالم تنتصر

فيه العدالة لبعض الوقت، كان يجب على فانيا أن يقتل البروفسور. إن تتابع الأحداث المحزنة والمضحكة، وإقحام العناصر الهزلية (الفارس) على الموقف العاطفي المتوتر، كل ذلك يضع حداً للميل إلى الوعظ، كما يؤدي بشكل متكرر إلى الحياء الساخر من قبل الجمهور. إن تأثير هذا التباعد، والعلاقة المربكة لمواضيعه الإنسانية والاجتماعية بالإضافة إلى الغنائية المراوغة على خشبة المسرح منحت تشيخوف تأثيراً غير محدود على شكل وأسلوب الدراما الواقعية في القرن العشرين.

لا داعي للقول بأن الكثير من العروض والمسرحيات الحديثة استطاعت الحفاظ على التوازن الدقيق بشكل مطلق، وهو التوازن الذي لولاه كانت واقعية تشيخوف ذات شأن وضع في المسرح. إن معظم كوميديا القرن العشرين يتأرجح بشكل جنوني بين ما هو مقبول وما هو طائش.

* * *

١٢-الصراعات في دبلن:

الحركة المسرحية الأيرلندية فتى العالم الغربي الهدل (١٩٠٧) المحراث والنجوم (١٩٢٦)

منذ البداية ومع نهاية القرن كانت الحركة الأدبية الوطنية في أيرلندا منقسمة. فمن جهة كانت هناك الرغبة الزائدة في إحياء الأساطير البطولية من ماضي أيرلندا البائس، ومن جهة أخرى كان هناك من يشعر بالحاجة لتقديم الأهداف الحماسية للحركة المطالبة بالحكم الوطني. كان مسرح دبلن مركزاً لليقظة الأدبية، يلتقى فيه الوطنيون، ويعمل فن الدراما على معالجة الحكايات الشعبية أو السياسية، والذكريات أو الآمال. وفي هذا المكان كانت الرابطة الغيلية، وعلى رأسها دوغلاس هايد، تعمل على إحياء اللغة الأيرلندية وثقافتها بشكل يحرك المشاعر، مما هباً منبراً للنزعة الوطنية التي حملت لواءها الجمعية الأدبية الأيرلندية.

شكلت كتابات المؤلفين الأيرلنديين لمسرح لندن الجزء الأساسي من الكوميديا الانكليزية منذ القرن السابع عشر: وتشمل هذه المجموعة البارزة كلاً من كونغريث، فاركوار، ستيل، غولدسميث، شيريدان، وايلد وبرناردشو. ووعلى كل حال، كانت دعاباتهم الهجائية ضئيلة التأثير أو معدومة بالنسبة للدراما الأيرلندية ذاتها. فقد بدأ الشاعر الشهير ذو الأصل الأنغلو-ايرلندي وليم بتلرييتس (١٨٦٥-١٩٣٩) بتطوير دراما أيرلندية وطنية مستفيداً من المساعدة الأولية التي قدمها الكاتبان إدوارد مارتن وجورج مور. كان ييتس مقتنعاً أن الدراما هي الشكل الأفضل لإثارة حركة

إحياء أدبي واسع التأثير، كما اهتم شخصياً بالخيال الشعبي القديم - وهذا العامل أعطى نتائج غريبة. عرضت مسرحيته الشعرية الغنائية «موطن أمل القلب» في لندن عام ١٨٩٤ قبل أن تعرف في أيرلندا. فاعتبر عرض هذه المسرحية العاطفية، إلى حد ما، على مسرح أقينيو في دبلن في نفس العام بداية متواضعة للحركة المسرحية الأيرلندية.

دعت صحيفة الجمعية الأدبية الأيرلندية «بلتاين» (التي أصبحت فيما بعد «سماهين») أولئك المهتمين بالقضية الجديدة للمساهمة في التطورات الجارية في أوروبا. وبما أن المسرح القاري آنذاك كان يدور في فلك إبسن والابسنية التي لم تحظ بتقدير ييتس، فإن الحركة الأيرلندية لم تسلك طريق المسارح المستقلة. كان ييتس قد شاهد بعض مسرحيات إبسن في لندن (جمعية المسرح المستقل)، فاعتقد في البداية أنه وجد النموذج المناسب للمسرح في دبلن. لذلك قال في تلك الفترة كان إبسن «المعلم الكبير الذي أوجده المسرح الحديث» كما اعتقد: «إننا نحن الأيرلنديين بحاجة ماسة للانضباط الصارم الموجود في الدراما الفرنسية والاسكندنافية أكثر مما في المسرح الشكسبيرى المترف» (مسرحيات وخلافات) ولكنه اكتفى بمشاهدة مسرحيات إبسن الاجتماعية فقط فوجدها عاجزة من حيث شاعريتها عن خدمة فكرة المسرح الوطني.

وبعد عدة سنوات من مشاهدة «بيت الدمية» في لندن كتب عن أول عرض لها:

كنت مشتت الذهن، فقد كرهت المسرحية وكنت مستاء إذ يجب علي إبداء إعجابي بحوار قريب جداً من اللغة الرفيعة الحديثة بحيث يتعذر وجود الموسيقى والإبداع الفني. ومع مرور الزمن صرت أرى إبسن الكاتب المطلوب لجيل من الصحفيين الشباب والأذكياء جداً. . . إلا أنني لا أنا ولا أبناء جيلي نستطيع الافلات من تأثيره، لأننا وإن كنا لا نشاركه نفس الأصدقاء فإن لنا نفس الأعداء.

(سير ذاتية)

وعن بيت الدمية أيضاً كتب :

لدى إبسن من الصدق والمنطق أكثر مما لدى أي كاتب في
 زمننا . وعلينا جميعاً أن نسعى لاكتسابهما منه . ولكن أليس
 هو أقل شأنًا من عظماء كل العصور لأنه يفتقد اللغة الجميلة
 والمشرقة ؟ (مسرحيات وخلافات)

وبعد مشاهدة الأشباح كتب :

في العرض الأول لمسرحية «الأشباح» لم استطع الافلات من
 وهم كان صعب التعليل بالنسبة لي آنذاك . بدت كل
 الشخصيات أقل من الحجم الطبيعي ، ومع أن الخشبة ليست
 سوى خشبة المسرح الملكي الصغير ، إلا أنها بدت أكبر مما كنت
 أراها في أي وقت مضى ، وعليها دمي متدمرة تتحرك هنا
 وهناك وسط هاوية ضخمة

(مسرحيات وخلافات)

اعترف ييتس أن مسرحية «روزمرز هولم» قد اقتربت من الرمزية . إلا
 أنه شكّا من «الرائحة النتنة للشعر الضائع فيها .» وقد رأى الخطر أيضاً في
 المسرحيات الاجتماعية من الدرجة الثانية التي جاءت بعد إبسن فقرر الابتعاد
 عما سماه مسرح الطبقة الوسطى : «إن شكسبير أو سوفوكليس وليس إبسن
 هو الذي يجعلنا نقول : «ياله من شيء حقيقي ، وكم كنت اشعر بما يشعر هذا
 الرجل .»

في مقدمته لمسرحية «فتى العالم الغربي المدلل» عام ١٩٠٧ ، بدا سينج
 وكأنه يردد رأي ييتس في انتقاده لدراما إبسن وزولا باعتبارها «تتعامل مع
 واقع الحياة بكلمات باهتة كثيفة» وفي مقدمته لمسرحية «زفاف السمكري» في
 نفس العام ، أوضح أنه من غير الضروري بالنسبة للدراما أن تعيد تقديم
 المشكلات كي تكون جادة ، بل يكفي أن تعطى «تلميحات غير محدودة
 لإثارة خيالنا» . ولهذا كان من الصعب فهم الحركة الإبسنية الأوروبية في

دبلن . وهكذا ترك أمر متابعة التجارب القارية في مجال التعبيرية والأشكال الأخرى للمسرح غيت بعد عام ١٩٢٨ ، بينما تجاهلها المسرح الوطني الأيرلندي .

كانت الحركة الأيرلندية استثناء من حيث كون القائمين عليها كتاباً لا ممثلين ، وهذا ما سبب النزاعات التي حصلت فيما بعد ، كما كان هذا أيضاً سبب استمرارها المتميز حسب رأي دنيس جونسون . كان حلم بيتس هو «مسرح الشعب» الذي يستطيع الفنانون أن يعودوا به إلى «منايع الفن» إلى الميثولوجيا الأيرلندية البدائية ولغتها الوطنية ليقدم على خشبة «تلك الحياة الشاعرية التي يستطيع كل إنسان أن يرى صورته فيها .» وبطريقته الخاصة حافظ بيتس ، بنفس القدر ، على كل من الحقيقة الواقعية والتصور الخيالي فقد قال في «بوسطن إيفينينغ ترانسكربت» أنه كان يسعى لتقديم «حياة واقعية حيث يتكلم الناس كلمات موسيقية ورائعة» وإثبات أن «مسرح الفن الشعبي عندنا هو تعبير عن العقلية الأيرلندية المعاصرة .»

وكانت الخطوة التالية هي وضع خطة مقبولة . فقد التقى بيتس بالسيدة أوغستا غريغوري (١٨٥٢-١٩٣٢) المرأة صاحبة النفوذ في بيتها في كول غانوي عام ١٨٩٨ حيث وضعا تصوراً لفكرة (المسرح الأدبي الأيرلندي) في دبلن . اعتماداً على ذلك تمت صياغة هذا البيان :

نحاول أن نقدم في دبلن ربيع كل عام مسرحيات أيرلندية وسليته معينة على أن تكون ، بغض النظر عن مستوى روعتها ، مكتوبة بمستوى رفيع كي تساهم في تكوين مدرسة أدبية مسرحية أيرلندية وسلتيه . نأمل أن نجد في أيرلندا جمهوراً واسع الخيال لم يفسده طول الاستماع للخطابة بعواطفه . كما نؤمن أن رغبتنا في تقديم مشاعر وأفكار أكثر عمقاً من أيرلندا على خشبة المسرح سيضمن لنا ترحيباً واسعاً ، بالإضافة لحرية التعبير المفقودة في المسارح الإنكليزية والتي لا غنى عنها لنجاح

أية حركة جديدة في الأدب والفن . وسوف نشبت أن ايرلندا ليست موطن التهريج والعواطف المبتذلة كما كانت تقدم دائماً ، بل موطن مثالية قديمة . إننا واثقون من دعم كل الشعب الايرلندي لنا ، هذا الشعب الذي سئم التحريف . سنعمل على تقديم أعمال بعيدة عن جميع القضايا السياسية التي تفرقنا . وقد أعيد نشر هذه الوثيقة في كتاب الليدي غريغوري «مسرحنا الايرلندي» .

والمقصود بالإشارة إلى التهريج والعواطف المبتذلة هو الصورة الخاطئة التي كانت تقدم عن الأيرلندي على خشبة المسرح وعن نشاطاته التي سادت دراما القرن التاسع عشر سعيًا وراء الضحكة الرخيصة . وقد قدم موريس بورجوا وصفاً ناجحاً لتلك الصورة بتعابير جونسنية :

لغته الأيرلندية رديئة . يقدم النكات المتواصلة . يتخطب بالكلام ويرفع صوته ، لكنه لا يتوانى عن إطلاق صرخة غريبة أو تجديف من أصل سلتي كل ثالث كلمة يقولها ، ولديه موهبة في «التملق» لا يجاريه بها أحد ، ويتسول للحصول على المال والمشروبات المجانية . شعره شديد الحمرة ، متورد الوجنتين ضخم يحب الويسكي . في وجهه بهيمية القردة . موسوم بخبث شيطاني . يرتدي قبعة طويلة من اللباد . . . ذات طية قصيرة موحلة من الأمام ، وياقة قميص مفتوحة ومعطف وبنطال قصير حتى الركبة وجوارب صوفية وحذاء ايرلندي عليه شريطة معقودة . . . إن أهم صفاته الرئيسية هي تبججه وصخبه ومشاكسته

وفي هذا المجال نجد مجموعة الأوصاف التي تنطبق على السير لوسيويس أو تريغر في مسرحية شيريدان «الغرماء» مع أننا نشعر بالأسف أحياناً إذ تفوتنا معانيها . لكن ييتس كان يخطو خطوة أساسية في مسعاها

لتحقيق درجة جديدة من الواقعية . يمكن التعرف بسهولة من خلال هذا البيان على عمق الاختلاف بين المسرح الطبيعي في أوروبا وهدف الحركة الأيرلندية ، ومع ذلك كان هدفها تقديم تصورات مشابهة عن الحقيقة . كما أنها ، مثل مثيلتها الأوربية ، كانت تبحث عن الفرصة لإيجاد أرضية جديدة مناقضة للمسرح التجاري . وفي الواقع العملي ، كان مسرح أبي ، في حينه ، أول فرقة تقدم ريبورتوراً بالإنكليزية ، وإن كان بإرادة الكاتب لا الممثلين .

ومع أن المسرح كان يقوم على المؤلفين ، فإنه اعتمد مجموعة من الأسس . لقد أعد بيتس في السنوات الأولى من عمر هذا المسرح وثيقة أخرى بعنوان «نصيحة للمؤلفين المسرحيين الذين يرسلون مسرحيات لمسرح أبي ، دبلن» وهذا النص يلخص بشكل كاف أفكار بيتس آنذاك :

إن مسرح أبي يعتمد على الدعم المالي وله أهداف ثقافية . وهكذا ، سيكون من العبث إرسال مسرحيات غايتها التسلية الشعبية فقط ولا شيء غيرها ، أو مكتوبة أصلاً لتقديمها من قبل ممثل شعبي على المسارح الشعبية . يفترض بالمسرحية التي تعرض على مسرح أبي أن تقدم بعض النقد للحياة ، ناتج عن الخبرة أو الملاحظة الشخصية للكاتب ، أو تتضمن رؤية ما للكاتب . ويفضل أن تكون عن الحياة الأيرلندية متميزة بجمالياتها أو روعة أسلوبها مع التأكيد على أن هذه الميزة الفكرية تتمتع بنفس الأهمية في التراجيديا كما في أكثر أنواع الكوميديا مرحاً . إننا لا نرغب بالمسرحيات الدعائية أو تلك المكتوبة بشكل رئيسي لخدمة هدف أخلاقي صريح . وذلك لأن الفن قلما يشغل نفسه بتلك الآراء والمصالح التي تدافع عن نفسها بالحجة ، وإنما بواقعية المشاعر والشخصيات التي تصبح بديهية عندما تكون حية أمام الخيال . . . إن العمل الفني ، وإن كان يجب أن يحمل مظهراً طبيعياً . . . هو فن لأنه ليس

طبيعة، كما قال غوته : يجب أن يتحلى بوحدة مختلفة عن
التنوع العرضي الموجود في الطبيعة .
وهنا أيضاً يشير بيتس بوضوح إلى رفض الجمعية للمادة التقليدية في
المسرح الشعبي . ويبين جذور الانشقاق عن الطبيعة في الوقت نفسه :
في عدد ١٩٠٤ من «سماهين» يذهب بيتس أبعد من ذلك ليعلن
تفضيله للتراجيديا على الدراما الاجتماعية :

تكون الفنون في ذروة عظمتها حين تبحث عن حياة تزيد
احتقارها لأي شيء لا يمثل ذاته أو يسعى لكماله الذاتي،
والأكثر كمالاتاً من كل ذلك هو الكمال الناشئ عن التحول
الاجتماعي . ان بلوغ هذا الكمال بشكله المطلق - وهنا منشأ
المتعة التراجيدية وكمال التراجيديا - يأتي لحظة تحول العالم
نفسه الى الموت .

لحسن الحظ كانت هذه الحركة، من حيث المبدأ، معتدلة في وطنيتها .
إلا أن مثالية بيتس، في النهاية، ورغبته بوجود دراما ترفض القيود على
الخيال سوف تؤدي الى إهمال الشخصية ذاتها وبالتالي إهمال العنصر
الاجتماعي والانساني الذي يعتبر العنصر الأساسي لدى الواقعيين .
قدمت العروض الاولى للمسرح الأدبي الايرلندي في صالات
الكونسيرت القديمة بدبلن عام ١٨٩٩ .

فقد قدمت مسرحية بيتس «الكونتيسة كاثلين» والمكتوبة شاعريه
جامحة الخيال على طريقه ميترلينك ومسرحية مارتين «حقول الخلنج» وهي
تراجيديا متأثرة بابسن كانت قد حظرت في لندن من قبل . اختيرت هاتان
المسرحيتان كبداية لهذه الحركة الجديدة لأنهما تستمدان مواضيعها من
لماضي الايرلندي وجمالية اللغة الايرلندية المحكية «ومع ذلك كانا تمثلان
تناقضاً صارخاً في الأسلوب . تروي «الكونتيسة كاثلين» القصة الاسطورية
لقديسة ضحكت بنفسها من أجل ايرلندا وهي مختلفة تماماً عن مسرحية

مارتين . تعكس مسرحية «حقل الخلنج» تأثير كل من سترند بيرغ وإيسن لكونها قصة زوجة فقيرة شعرت أنها مجبرة على وضع زوجها في ملجأ وهي أحوج ما تكون لمساعدة أطفالها وتلبية حاجاتها . تجدد الواقعية والرومانسية جنباً الى جنب في هذه المسرحية بشكل غير متناسق جعل ييتس يسمع همسات الارتياح لأول مرة . وفي العام التالي تكرر نفس التناقض على مسرح غاييتي مع مسرحية مارتين «مايف» الشبيهة بالحلم . وهي نقیض مسرحيته الكوميديّة عن السياسات المحليّة «انحناء الغصن» استمر هذا الخط المحفوف بالأخطار والذي يقدم الأسطورة الايرلندية جنباً الى جنب مع مسرحيات ملتزمة اجتماعياً . استمر ذلك الى أن استقل مارتين مور فأسس المسرح الايرلندي المستقل بقصد تقديم مسرحيات أوروبية تافهة الى جانب العروض الوطنية . وعلى كل حال بدأ المسرح الأدبي على الأقل بتكوين جمهور خاص به ، وإن يكن بحدود ضيقة .

لقد استقبلت العروض الأولى بحماس ، على الرغم من اعتمادها على الممثلين الانكليز فقط . ومع مرور الزمن ، عمل الممثلان الايرلنديان و.ج. و فرانك فاي على تشجيع عرض المسرحيات الوطنية عندما أعاد تنظيم المسرح الأدبي باسم الفرقة الوطنية الايرلندية للمسرح باستخدام ممثلين أيرلنديين فقط . شهد عام ١٩٠٢ ، على ما يبدو ، انتصار نظريات ييتس الوطنية بظهور مسرحية «كاثلين ني هوليهان» ومسرحية أ.ي . (جورج رسل) «ديردر» في برنامج واحد . وبقية مودغون الممثلة الايرلندية الوطنية الجميلة بدور كاثلين المحبوبة التي ترمز لروح ايرلندا ، بدأ وكان الحركة الايرلندية قد ترسخت . وفي عام ١٩٠٤ حصل دعم مالي غير متوقع من متبرعة انكليزية هي الأنسة آني ي . ف . هورنيمان ، وهي عانس غنية ووريثة أسرة تعمل بتجارة الشاي ، فقد قدمت آني هورنيمان للفرقة مسرحاً عرف فيما بعد باسم مسرح أبي . كان هذا المسرح صغيراً يتسع لـ (٥٢٢) مشاهداً وعرض فتحة منصته ١٨ قدماً فقط ، ومع ذلك كان من جميع الجوانب كافٍ

لمعالجة التفاصيل الواقعية الدقيقة وإثارة تلك المشاعر الوطنية المشتركة التي ترغب الحركة بتعزيزها .

سأهتت تطورات معينة في إيجاد توازن في الريبورتوار الشعري لهذه الفرقة . ففي عام ١٩٠٣ ، ١٩٠٤ قامت الليدي غريغوري بكتابة العديد من المسرحيات الكوميدية ذات الفصل الواحد بينها تراجيدياتين ، وكلها عن حياة القرية كتبها من قبيل الترفيه عن نفسها . جاءت هذه المسرحيات القصيرة قريبة في تصويرها الواقعي من حياة الفلاحين الايرلنديين وبلغتهم أكثر من أي شيء كتب قبل ذلك . وأفضلها كان «نشر الأخبار» (١٩٠٤) و «هياسينث هالفي» (١٩٠٦) و «بوابة السجن» (وهي تراجيديا ذات موضوع وطني) ثم «بزوغ القمر» (١٩٠٧) و «قاصرة في إصلاحية الأحداث» (١٩٠٨) كما ترجمت عدة كوميديات لمولير وغولدوني بلغة انكليزية - ايرلندية . قالت الليدي غريغوري أنها لم تكن كثيرة الاهتمام بالمسرح ، لكنها في منتصف عمرها وجدت فيه المتعة التي جعلتها تكتشف قدرتها على كتابة المسرحيات ، وهذا ما نلمسه في كتابها «مسرحنا الايرلندي» فقد جددت وبحماس في المواضيع والتكنيك يغمرها إحساس بالسعادة وقد طرحت أفكارها في مجال الممارسة الفعلية وليس النظرية فقط وقد جعلتها إمكانيات الفرقة المحدودة تلتزم أقصى درجات الاقتصاد في تنظيم الخشبة . ولأسباب مماثلة ، تم حذف الفصل الأول من مسرحية سينغ «فتى العالم الغربي المدلل» التي تصور كريستي ووالده في الحقول ، بالشكل الذي أفاد المسرحية ككل . ففي دراسة بعنوان «الحركة المسرحية الايرلندية» اعتبرت أونا إليس فيرمور تأثير المسرح الحي على الدراما المكتوبة «مدهشا» وبينت كيف أن «نشر الأخبار» كانت تفهم كتراجيديا لكنها تحولت الى كوميديا بمجرد أن مسرح ابي أراد ذلك لخلق التوازن مع مسرحيات ييتس الشعرية .

ومن المسرحيات ذات الأهمية الكبرى ، تلك التي كتبها جون ميلينغتون سينغ (١٨٧١ - ١٩٠٩) لمسرح آبي في بداياته والتي وجهت

الحركة باتجاهات عجز عنها ييتس . ان موهبة سينغ مكنته من التغلب على جميع النظريات والآراء فاستطاعت هذه الاندفاع التي بدأها الاستمرار بقوة بعد الحرب بجهود شون أوكيسي - الى حد ان ييتس وأوكيسي وصلا درجة الصراع المباشر .

كان سينغ ، مثل ييتس والسيدة غريغوري ، بروتستانتيا من أصل انغلو- أيرلندي ولذلك كانت كتاباته لجمهور ذي أغلبية كاثوليكية مصدر شكوك . بدأ الخلاف حول مسرحياته مع مسرحيته الكوميدية الأولى ذات الفصل الواحد عام ١٩٠٣ «ظل الوادي» وقد بلغ ذورته عام ١٩٠٧ في اسبوع الاضطرابات التي رافقت مسرحيته «فتى العالم الغربي المدلل» لاشك بأن الايرلنديين يستمتعون بفن الشغب في المسرح إلا أن الحادثة هنا تحولت الى قضية . ولدى عرضها في نيويورك عام ١٩١١ تجدد الشغب مرة أخرى . وبعد عام أوقفت الفرقة فعلياً وسجنت في فيلادلفيا . وفي دبلن كان الممثلون يجهدون ليلة بعد أخرى للعمل وسط ضجة الجمهور ورشق الحضورات عليهم ومع ذلك فأن اولئك الذين اصدروا أصوات الاستهجان والازدراء هم أنفسهم الذين دفعوا نقودهم لمشاهدتها ، مما يدل على الازدهار النسبي لمسرح أبي . وفوق كل هذا اتسعت شهرة سينغ والدراما الايرلندية في الخارج .

الواقع أن سينغ لم يكن يهتم بالسياسة وبالتالي لم يبال بالحركة الوطنية الايرلندية ، ومع ذلك كانت ردة الفعل على مسرحياته نتيجة مباشرة للمشاعر المتأججة التي ترافق ولادة أية حركة وطنية عادة . لقد تمتع بنصيب من الصوفية الايرلندية والتأمل بالطبيعة . إلا أن الحقيقة الأهم هي وجوده على رأس كبار الواقعيين في الحركة الايرلندية . اعتمد بشكل مباشر على حياة الفلاحين الايرلنديين التي عرفها بين سكان جزيرة اران وكان أول كاتب مسرحي ايرلندي يؤكد على بعض الامانة النقدية . هناك قليل من الشبه بين مسرحيات سينغ وأعمال كل من ايسن وسترنديبرغ . ولكن رغماً عن ييتس

ساهمت تلك المسرحيات بقوة في اخراج المسرح الايرلندي من عزلته . فقد كان سينغ ينظر الى أبناء بلده بعينين ثابتتين ككاتب واقعي يقف مبتعداً قليلاً عن قضاياهم الساخنة . وبالطبع لم يكن جمهور دبلن آنذاك مدركاً لخصائص ومقومات الدراما التي يشاهدها نظراً لخصر اهتمامه بصورة ايرلندا المشرفة وكنيستها والمرأة فيها .

كتب بيتس في «تقطيع العقيق» ان سينغ بدا بطبعه غير مهياً للتفكير تفكيراً سياسياً «فقد أحب في ايرلندا ما هو غريب في شعبها فقط وفي هذه الأثناء صارت أية مسرحية في مسرح ابي تخضع لتمحيص دقيق من جريدة آرثر غريفت «يونائتد ايرشمان» واسلوبها الصحفي المتشدد...»

اعتمدت مسرحية سينغ الأولى «ظل الوادي» الاسلوب الهزلي (فارس) القديم من خلال قصة زوجة شابة وزوج عجوز يتظاهرون بالموت ليختبرها ويتجسس عليها . وفعلاً تتخذ الزوجة الشابة ، نورا عشيقاً لها على الطريقة التقليدية ونتيجة لذلك اتهم سينغ «بمهاجمة قدسية الرابطة الزوجية إلا أن هذا النقد يصبح باطلاً اذا ما نظر إليها كعمل هزلي وان تكن مسألة الزواج الخالي من الحب والزوجات الخائنات غير مناسبة للمشاعر الوطنية . ونظراً لهذه الاهانة الموجهة للمرأة الايرلندية التي شغلت اهتمام الأغلبية فإن قلة فقط لم تجد في قصة نورا مشكلة اجتماعية بل مشكلة روحانية هذا إن وجدت مشكلة فعلاً . فخلف الروح العالية في هذه المسرحية تكمن مخاوف نور امن الوحدة ورغبتها في الحرية . وهذه مسحة من الحالة السائدة في «بيت الدمية» وقد حاول سينغ عبثاً أن يدافع عن وجهة نظره في مقدمة «زفاف السمكري» إذ قال أن «الدراما ، مثل السيمفونية ، لا تُعلم أو تبرهن شيئاً ما» . وما على دارس الحركة الايرلندي سوى دراسة المعتقدات الدينية والسياسية لدى جمهور مسرح ابي كي يتأكد من صحة ذلك .

إن مسرحية «فتى العالم الغربي المدلل» تحكي قصة بسيطة ظاهرياً عن كريستي ماهون الفلاح الشاب من الشاطئ الغربي على الاطلنطي . يهرب

كريستي من البيت معتقدا انه قتل والده بهراوة في حقل بطاطا . يصل الى حانة بإدارة بيجين مايك حيث يظن الجميع أنه هارب من الشرطة . . وسرعان ما يصبح بطلاً في نظر جميع فتيات القرية مما يجعله سعيداً لهذه السمعة الجديدة فيتساءل ببراءة : «ألم أكن غيباً لأنني لم أقتل والدي قبل سنوات؟ ثم تتضخم قصة الهراوة مع تضخم عظمته الى أن يصل والده حياً غاضباً مضمد الرأس . هنا يجرد كريستي من سمعته البطولية ويعود شاباً غراً كما كان دائماً فينقلب عليه القرويون بشراسة ليحرقوا رجله ويطردوه . تعاملت دبلن مع هذه (الفتازيا) القصة الخيالية بحرفيتها فأثيرت الاسئلة كيف يمكن قبول قتل الأب؟ والأسوأ من هذا : كيف يمكن ان ينام شاب عازب مع فتاة ايرلندية عازية تحت سقف واحد؟ وهكذا اعتبرت هذه المسرحية سخرية من الانوثة والرجولة الايرلندية ولا تقل عن ذلك كفراً بقدسية ايرلندا ذاتها .

وبدأت النقاشات تدور حول «الفسوق البهيمي» في هذه المسرحية و «سخريتها الحاقدة على الشخصية الايرلندية وكل ما هو مقدس في الحياة الكاثوليكية حتى ان بوسطن ونيويورك ردّتا ماكان قد قيل عن مسرحية «الأشباح» بشكل مماثل لردة الفعل في دبلن . وقد كان تعليق ييتس على الشغب هو أنه عبارة عن صرخة ضد طريقه المسرحية الموضوعية في الرؤية . فهي كما يقول : «نوع من التهكم» اكتشف سينغ اسلوبه الخاص في الكوميديا الساخرة بإنهاء حلم بيجين البسيط «بشخص جميل سريع الغضب يثور بشدة حين ينفعل» من نوع كريستي ماهون البسيط التفكير . كما ركز على السخرية الواضحة بل المفرطة حين أظهر أن الحقيقة لا تحظى بالإثارة التي تتمتع بها الاشاعة . والواقع إن ما يطرح عادة من أسباب شدة الاحتجاج على «فتى العالم الغربي المدلل» غير كافية بذاتها فما من مشاهد ايرلندي اقتنع حقاً بأن التجديف الصادر عن الشخصيات يشكل تجديفاً فعلياً لأنه كان مألوفاً في كل مكان من دبلن قبل ذلك كما ان جمهور المشاهدين من المدينة لم يقتنع ان فلاح الساحل الغربي على هذه الدرجة العالية من النبل الزائد او

السذاجة الشديدة بحيث يرفض إيواء قاتل . يمكن القول إن ابن دبلن مثالي لكنه ليس أبله ومع ذلك مامن شك في إدراكه لبراعة سينغ في استخدام العناصر الخيالية لتحقيق بعض الاهانة ولذلك يجب أن نبحث في بنية المسرحية ذاتها وطريقة تأثيرها أثناء العرض لنعرف مصدر السخط الايرلندي الحقيقي .

في البداية ، لالجد في كريستي سوى مخلوق مسكين يستحق التوبيخ بأي عرف كان . ومع ذلك يتطور ليصبح «بطلاً مؤكداً في نهاية الأمر . ضمن هذا الاطار الساخر تتراكم سخرية فوق سخرية مع تنامي رفض المشاهد لكريستي حتى تصل الامور عند هذا الحد الى الاعجاب المقرون بالضغينة ثم الاستنكار ليعود ثانية الى قبول مواقف اولئك الموجودين في حانة مايو . إن مجرد حضور شون كيوغ الجبان الرعديد يمثل تعليقا ساخراً على الموقف باعتباره البديل الوحيد عن قاتل ابيه والذي يصلح شريكاً لحياة بيجين . إن شون البائس وطاعته الكاذبة لوالديه تمثل ظاهرياً جواب الكنيسة الوحيد بدلاً من حضور الاب ريلي او الرسل الغائبين عن الخشبة . وعندما يحاول والد بيجين ، مايكل جيمس ، ان يدفع شون لطلب يد بيجين يعبر شون بالانين أنه «خائف أن يصبح موضوع غيرة رجل قتل والده» وهذا شيء مقبول بالنسبة للمشاهد بقدر ماهو مزعج .

وماهون العجوز ايضاً يعتبر حالة ساخرة اخرى تتوارى عبر المسرحية لتحل دائماً من صورة كريستي البطولية من خلال رفضه الشديد للموت . ان المشاهد مستعد بشكل كاف ليضيفي على الفتى المدلل بعض العظمة على الخشبة لما حققه من فوز في السباقات التي جرت على الساحل وهو يتباهى بملابس الجوكي مستقطباً انتباه جميع الفتيات بملابسهن الزاهية الحمراء (تماماً مثل لباس فتيات آران الفلاحات) حتى أنه يفرحنا عند تهديد جمجمة شون بضربة اخرى إلا أن حضور العجوز ماهون المفاجيء في الجزء الأخير من المسرحية جاء كتحذير يهدد بزوال فرحنا . ومع ذلك يتقبل مايكل جيمس

نفسه الفكرة القائلة «ان الشخص الجريء درة العالم» حتى وإن «مزق والده بضربة واحدة» على الرغم من احتمال تكرار ذلك مع والد زوجته . وهكذا تبدو صورة كريستي البطولية متماسكة وكاملة من خلال مهارة سينغ الساخرة في المسرح . ولذلك يشعر المشاهد ، كما تشعر بيجين نفسها ، بمראה خداع الذات والالم عندما يتدفع في النهاية مهددا بقتل والده مرة ثانية اذا دعت الضرورة .

لقد بين سينغ لمن هم على الخشبة او بعيدا عنها كم هي جوفاء أو هام البطولة التي يُغذى الناس بها . ولم يخل الأمر في أول عرض للمسرحية من وجود المهتمين بنقد المسرحية المرهف للمجتمع الايرلندي فقد كتب ب . د . كيني في جريدة «آيرش تايمز» ٣٠ كانون الثاني ١٩٠٧ يقول :

لا أستطيع إلا ان أبدى أعجابي بالشجاعة الاخلاقية لهذا الرجل الذي سلط أضواءه المخيفة على مكوناتنا الاجتماعية المتراكمة والمحبة فجعلنا نرى من خلال المسرح حقيقة الحياة في مقاطعة كونوت ، فكشف هناك حقائق مروعة حقاً ، ومع انها من صنعنا لا نجرؤ على مواجهتها في الوقت الحاضر . ان الصراحة الجارحة التي يعتمد عليها في معالجة الأمور أقسى من أن نتحملها إنها تجعل عيوننا تزوغ فالكلمات المنتقاه مثل الاشياء التي تعبر عنها واضحة ومرعبة وهي بحد ذاتها غير مقبولة للذوق التقليدي .

إلا أنها مفعمة بالجمالية الحية من حيث صدقها أي التعبير عن واقع الحياة والشخصية التي تصورها او الشاعر التي توحى بها . نبدو وكأننا ننظر في المرأة لأول مرة لنكتشف كم نحن قبيحون . شيء نخشى مواجهته ، لذلك ننكمش عند ذكره ونصرخ .

وفي انتقادات اخرى لهذا العرض ، نجد قليلاً من الاهتمام بطبيعة هذه

المسرحية . كما يجوز الافتراض ان الواقعية المتشددة في عروض مسرح أبي حدثت من عناصرها الهزلية أو الخيالية .

تعتبر «مسافرون الى البحر» ١٩٠٤ رائعة سينغ القصيرة وهي تراجيديا حول الحياة الشخصية الايرلندية . كانت أقل حدة والوحيدة من بين مسرحياته التي قبلتها الحركة دون سؤال . أما مسرحية «بثر القديسين» (١٩٠٥) فقد رفضت وكان من الحكمة ألا تعرض مسرحيته الكوميديّة «زفاف السمكري» (١٩٠٧) الأشد إثارة وعدائية للإكليروس أبداً على مسرح أبي . ولأن المرء لا يستطيع تحمل الكثير من الحقيقة كما يقول ت . س . اليوت تتطلب واقعية سينغ ، رغم تنوع السخرية فيها ومواقعها البعيدة عن عالمية دبلن تعديلاً يناسب مشاهديها . ربما كان الاعتدال سبباً رئيسياً للانحطاط الذي حل بالمسرح الوطني الايرلندي فيما بعد خلال عدة سنوات إلا أنه استعاد نشاطه بعد تأسيس الدولة الايرلندية الحرة . في تلك المرحلة عادت الحركة الى مسرحيات شون أوكيسي المفعمة بالحياة (١٨٨٠ - ١٩٦٤) الذي يعتبره البعض أعظم كاتب مسرحي ايرلندي .

قدم أوكيسي للمسرح الوطني الايرلندي ورواده مجموعة جديدة من التحديات من خلال مسرحية «ظل المقاتل» (١٩٢٣) وجونو والطاووس (١٩٢٤) والمحراث والنجوم (١٩٢٦) إلا ان «الكأس الفضي» (١٩٢٨) كانت سبباً لخلاف شديد مع بيتس لما فيها من التعبيرية وسوف نعود للكلام عن أوكيسي فيما بعد (الجزء الثالث) . لقد كان قراره بالابتعاد الى ديفون بمثابة كارثة مزدوجة بالنسبة له وللحركة الايرلندية . تابع هذا المؤلف كتابة المسرحيات ببقية حياته دون الاعتماد على المسرح الوطني الذي استفاد منه في اختبار فنه وتطويره . من السهل التعرف على سبب تناقضه العميق مع الأهداف الأساسية للحركة . فقد ولد في حي فقير من المدينة مما جعله يعرف

حياة فقراء المدن بشكل لم يعرفه أحد من سبقوه . فهل كانت الحكايات الشعبية الايرلندية أيضاً تشمل مثل هؤلاء الناس ؟ لا وجود لما هو اسطوري أو بطولي في حياة الأحياء المغمورة من دبلن . اشترك أوكيسي في إضراب حوض السفن عام ١٩١٣ وفي قتال الشوارع أثناء تمرد عيد الفصح عام ١٩١٦ كشيوعي مناهض للكاثوليكية فهو واقعي صاحب قضية وابن دبلن المتحمس لأبناء مدينته الحقيقيين . استطاع من خلال أفضل أعماله الوصول الى الموضوعية التشيخوفية فصنع الدراما العنيفة ذات الاحداث الحقيقية بمزاج ايرلندي لاخضابط له اضافة الى مزج العناصر الكوميديّة والتراجيدية بطرق جديدة تظهر النكهة الحقيقية للحياة الايرلندية كما عرفها .

فقد مسرح ابي زخمه بعد الحرب لأن الجيل الجديد من المؤلفين الايرلنديين امثال ت . سي . موري ولينكوس روبنسون كان يكتب أعمالا واقعية أكثر عاطفية على الرغم من تعاليم بيتس الأساسية كما أن أوكيسي لم يكن يعرف إلا القليل عن مسرح ابي وتقاليده عندما بدأ كتابة مسرحياته عدا عن فقره الشديد الذي كان يحول بينه وبين مشاهدته أي من أعمال سينغ هناك . ولذلك لم يبق أمامه سوى نموذج واحد هو الدراما الشعبية عند ديون بوسيكولت (١٨٢٠ - ١٨٩٠) الذي اعترف سينغ بتأثيره الكبير على المسرح . كما أن مسرحيته كانت ذات أثر كبير في كل من دبلن ولندن . بل وعلى جانبي الأطنطي . كان أوكيسي يعرف معظم مسرحيات بوسيكولت التي زادت عن المائة وخمسين خصوصاً تلك التي تعالج مواضيع ايرلندية مثل «الفتاة الايرلندية بون» او «عرائس غاريوين» (١٨٦٠) التي عرضت لأول مرة في نيويورك ومسرحية «الزفاف المزعج» التي عرضت في دبلن لأول مرة ثم مسرحية «شوغرون» التي عرضت في نيويورك ايضا لأول مرة - نحجت جميع هذه المسرحيات في مزج الكوميديا بالتشويق إلا أن نجاحها

كان محدوداً في معالجة القضايا الأيرلندية . ولذلك بدأ أوكيسي في تصويره للطبقة العاملة في دبلن ، والتي عرفها جيداً كأنه يهبط الى عاطفية تعتمد كثيراً على تقاليد الميلو دراما المحلية .

استقبلت مسرحية «ظل المقاتل» بمواقف متباينة ربما لأنها أثارت الشهية لميلو دراما دون أن تشبعها . سيوماس سيلدز ودونالد دافودرين بائع متجول وشاعر يستأجران غرفة في شقة بأحد أحياء دبلن الفقيرة ويخضعان لمضايقات المالك الذي يمثل نمطاً معروفاً في الميلو دراما . تقع ميني الفتاة الوطنية الجميلة في علاقة حب مع دافورين إلا أن الجنود البريطانيين يقتلوننها خطأ . ليس في هذه القصة أية تضحية بطولية ولذلك تبدو محاولة أوكيسي وكأنها تقدم وطنية فارغة . وكذلك مسرحية «جونو والطاوس» التي تعتمد على المواقف المعروفة في الميلو دراما : دراما «الاعتدال» في هذه المرة . فربما كانت شخصية السكير ، النقيب بويل ، على غرار شخصية كون في مسرحية «شو غرون» لبوسي كولت . ان الميلو دراما تلاحق الأسرة بعدما يجرح ولده جونني في وركه وتبتر ذراعه في القتال . ثم تقع ابنته ماري ذات الجمال الفائق في غواية محام انكليزي شرير يدعى بتنام ، كان المفروض بها ألا تعاشر عدواً . وفي الفصل الأخير نعلم أنها حامل وان بتنام قد هجرها ومع ذلك يعلن صديقها الأيرلندي المخلص جيرري ان حبه لها صار «أعظم وأعظم من أي وقت مضى» في هذه الأثناء تدرك الأسرة أن التركة التي كانت قد حصلت عليها لم تكن سوى وهم . ويموت جونني ميتة الجندي الهارب على أيدي رفاقه السابقين في السلاح .

قد يبدو من الصعب إخراج هذه المسرحية بأية وسيلة كانت من مأزقها الكبير مع وجود مثل هذه الحبكة . مع ذلك يصبر أوكيسي على جعل السكير في مسرحيته كوميدياً والبطلة امرأة سليطة الى حد ما : ان بويل وزوجته جونو يعكسان الوقائع القاسية في حياة دبلن بوضوح . وعندما يكتشف جيرري ان ماري حامل ، نكتشف ان حبه لها لا يصل حد

تبني طفل الرجل الآخر . وتنتهي المسرحية بسخرية شاملة عندما يحول بويل ونديمه جوكسر تعاسة ايرلندا الى أضحوكة . لقد استخدم أوكيسي أدوات الميلودراما القديمة ليشد انتباه مشاهده وهكذا استطاع ان يضحك علينا قبل أن نضحك منه . يصعب التنبؤ بتأثير حس الدعابة لديه : فعندما كانت السيدة تانكرد ، إحدى الجارات تدفن ولدها ، كان آخرون يحيون حفلة سمر . مثل هذا النوع من الاستهتار جعل أندرو . ي . مالون يشكو في عدد آذار عام ١٩٤٥ من «دبلن مغزين» من أن باري فيتزجيرالد (بدور بويل) و ف . ج . ماكورميك (بدور جوكسر) قد «مثلا للضحك» على حساب جدية سارا الغود (بدور جونو) هذا هو طابع أوكيسي في واقعيته الساخرة الجديدة والمؤثرة . والواقع أن مسرحية «جونو والطاووس» قد حققت أعظم نجاح على مدى عشرين عاماً في تاريخ مسرح ابي حتى أن العروض مددت اسبوعاً ثانياً ، ومع ذلك ظل الناس دون مقاعد . وقد اعتقد لينوكس روبنسون في كتابه «مسرح ابي الايرلندي» ان هذه المسرحية انقذت «مسرح ابي الايرلندي» من «الافلاس المالي والفني» .

اعتمدت بواكير أوكيسي على أحداث قريبة العهد في ايرلندا : مثل انتفاضة عيد الفصح عام ١٩١٦ والمشاكل التي أثارها سين فين عام ١٩٢٠ ثم الحرب الاهلية ١٩٢٢ وهكذا بدا وكأنه يتقصد السير في طريق محفوفة بالمخاطر منذ البداية . فقد جاءت سخريته الكوميديّة متطرفة من خلال «المحراث والنجوم» بحيث اثارت شغباً من النوع الذي يذكر بالايام القاسية لمسرحية «فتى العالم الغربي المدلل» يقول ديفد كروز في كتاب له عن أوكيسي ان هذه المسرحية تتعرض لـ «الثالوث الايرلندي المحرم : الدين ، والجنس والوطنية» ففي حين كانت المشاعر ماتزال حية حول ضحايا اسبوع الفصح تجرأت المسرحية على الدفاع عن ضحايا القتال قبل الابطال وأدخلت

علم الجمهورية المقدس إلى حانة كما اهينت المرأة الايرلندية مرة أخرى من خلال اصرار جيني غوغان على أن كل أولادها قد «ولدوا بشكل يوافق الوصايا العشر» وأخيراً بمشهد ممارسة الدعارة على خشبة المسرح: هل يعقل أن تكون فتاة ايرلندية بغياً؟ ولذلك أنذرت الممثلة رياموني التي مثلت هذا الدور بمنعها من التمثيل. كانت هذه المرأة تقوم بعملها هذا في نفس اللحظة التي كان فيها الوطني جوزيف بلنكيت يعلن تأسيس الجمهورية من على درج مكتب البريد. وهكذا اعتبرت المسرحية صدمة عنيفة لأولئك الوطنيين المتحمسين الذين، كما يقول بيتر كيفناغ: يتصورون ايرلندا خضراء كالمرج تتجول فيه الفتيات خجلات تزين شعورهن الأكاليل الخضراء وعلى خصورهن سلاسل الصلوات، بينما يتسلح الرجال بالهراوات فقط لطردهن مجموعات الجنود البريطانيين المدججين بالسلاح (قصة مسرح أبي).

ألقيت الخضراوات والأحذية والكراسي على الممثلين وفجرت القنابل الدخانية وصعد بعض المشاهدين الى الخشبة في محاولة لاحتراق الستارة في حين نشب عراك مع الممثلين. عندها جمع اوكيسي النساء المرتبكات على الخشبة وأخذ يخوض نقاشاً مع مجموعة من المشاهدين عند باب المسرح. ألقى الخطاب الحماسية، وألقى بيتس نفسه كلمة في المسرح بإعلان خالد: «لقد ألحقتم العار بأنفسكم مرة أخرى». وفيما بعد أدانت النشرة الكاثوليكية هذه المسرحية باعتبارها «مدرسة قذارة» وحسب السيرة الذاتية لأوكيسي، بدأ في تلك الفترة يشعر بالاشمئزاز من المسرح الايرلندي ويحاول الابتعاد عن الاختناق في هذا الجو من الوطنية الزائدة والضيقة «أحس شون بكَراهية شديدة تجاه كاثوليكين ني هوليهان» كما أدرك ان من تمشي الآن مشية ملكة يمكن ان تكون بغياً في وقت آخر، حسبما كتب في انيشغالن فيرذي ويل «إلا أن حصوله على جائزة هوثورندن ومقدارها ١٠٠ جنيه على مسرحية «جونو والطاووس» في هذه الأثناء خفف من شعوره بالغبن قليلاً.

ومع ذلك بدا وكأن فترة ازدهار الدراما الايرلندية الواقعية القديمة قد عادت ، مع أن حرارة المناسبة أضرت بمستوى العروض كما هو متوقع . كانت ويللي فاي وماري نكشيو بليغ (ماري ووكر) الممثلة الأولى في مسرح أبي أول من نجح في أداء ايقاعات اللهجة الغيلية الزائفة التي اخترعها سينغ بعد زيارته للساحل الغربي وقد مثلها برموز صوتيه دون استخدام التهجية اللفظية . لم يحدث قبل ذلك أن تم التأكيد على أهمية اللهجة الحقيقية في مسرحية ما إلى هذا الحد ، وهكذا اتضح اصرار أو كيس على الصدق في الكلام والسلوك . وأصبح واضحاً أن سخرية أو كيسي الكوميديّة تنجح أكثر بوجود ممثلين أفضل ، لذلك تكونت فرقة ايرلندية من الدرجة الأولى خلال سنوات . وفي هذا المجال توفرت مجموعة من الممثلين المتكافئين في اتقانهم للهجة العامية الرشيقة تضم : الممثلين فاي (وليم وفرانك) ماري أونيل (بولي الغود) سارا الغود ، آرثر سنكلير باري فيتزجيرالد وف . ج . ماكورميك وجميعهم ، يتميزون بالقدرة على استيعاب أدق الملاحظات في حينها .

وإذا كان الابتعاد عن مجمل التجربة الواقعية الأوروبية في غير صالح تقدم تقنيات مسرح أبي ، فإن هذه الأخيرة استفادت من البساطة التي فرضها ضيق مساحة الخشبة ومن ردة فعل بيتس على الأعمال المنمقة والافراط في دراسة التفاصيل الواقعية . فقد كتب عام ١٩٠٢ في «سماهين» عند عرض مسرحية إ . ي (جورج رسل) «ديردر» ليقدم النصيحة التالية :

يجب ان تكون الخلفية قليلة الأهمية لاتزيد عن مجموعة من الصور . كما يجب أن تكون ، إن أمكن ، بلون واحد أو ظل واحد بحيث تبدو الشخصيات على الخشبة ، حيثما وقفت ، إما منسجمة معها أو متنافرة بشكل يشغل اهتمامنا . ويجب أن يكون إطارها الخارجي واضحاً لا تقطعه أطر النوافذ أو كسوة الجدران الداخلية أو تضيع معالمها حدود الألوان .

في تلك الفترة، كان ييتس يفكر بخشبة شعرية، ويناقش من أجل
 دراما تسودها اللغة الشاعرية. وبعد ذلك بدأت تجاربه تنحو منحاً رمزياً.
 كانت واقعية أو كيسي المدينة تمثل صرخة أبعد تأثيراً من تأثير دراما ييتس
 الشعرية. . ومع ذلك يصبح في وقت من الأوقات. من أشد نقاد الواقعية.
 هذا لأن أياً من ييتس وأوكيسي لم يكن ابسناً أو رومانسياً بالمعنى الدقيق لهذه
 الكلمة، كما أن الحدود التي فهمها ييتس، كمؤلف مسرحي، عن فن الدراما
 لم تكن محدودة إلى الدرجة التي أرادها دعاة الوطنية فقد كتب جورج مور
 في «بوسطن إيفينغ ترانسكربت» عام ١٩١١ أنه ليس لدى ييتس «أية
 معرفة بتقنيات خشبة المسرح أو استعداد لاعتسابها» ومع أنه «يبدو آخر
 شخص في العالم يمكن أن ينجح في إدارة المسرح فقد «عرف كيف يتراجع
 كي يحقق الانتصار وقد انتصر لأنه محكوم بفكرة، والفكرة كافية غالباً
 لضمان النصر».

* * *

١٣ - الواقعية في أمريكا:

بيلاسكو حتى «المنهج»

ظل المسرح في أمريكا حتى القرن العشرين مرتبطاً، إلى حد كبير، بمصادره الثقافية الأوروبية، وفي العصر الفيكتوري غلبت عليه مهارة وابداع الايرلندي ديون بوسيكولت ومدير المسرح أوغستين دالي (١٨٣٩ - ١٨٩٩) كان الاثنان يعملان على جانبي الأطلسي مما ضمن بقاء تقنيات ومواضيع هذا المسرح الوطني على صلة بالمسارح الأوروبية العريقة ترفده وتقويه .

ومع نهاية القرن تعزز وضع المسرح الأمريكي بالمجازات ديفد بيلاسكو (١٨٥٩ - ١٩٣١) صديق وتلميذ بوسيكولت والمخرج الشديد الالتزام بتقاليد الواقعية الفيكتورية . وعلى كل حال، خلافاً للمخرجين الطبيعيين الذين اعترضوا بشدة على المسرح التجاري في أوروبا بدأ بيلاسكو عمله مخرجاً في نيويورك بالمسرح التجاري ذاته، فكان المسؤول عن أفضل عروضه من حيث الديكور والإضاءة والتمثيل . ونظراً لابتعاده عن أية مساع جوهريّة باتجاه الطبيعية . في التأليف، نجحت واقعيته الخاصة وبذكاء في تضليل الجمهور المتحمس واقناعه بأنه يشاهد حركة تطور فن الدراما دون أدنى تحد لمعتقداته الاخلاقية المسبقة . كان ممثلو بيلاسكو يدربون بدقة، كما تفوقت خشبته في ابتكار المناظر . والحقيقة، تميزت عروضه باهتمامها بالتفاصيل الفنية التي اتسم بها المسرح الأمريكي المحترف منذ تلك الفترة .

كان بيلاسكو يكتب ويعد بنفسه، وأحياناً بمساعدة الآخرين، العديد من النصوص التي يعتقد أنها ستعطي أثراً واقعياً صحيحاً . فقد كان هدفه هو الدقة التصويرية (الفوتوغرافية) ولذلك ظل عدة أشهر يجرب إخراج «فتاة الغرب الذهبي» ١٩٠٥، ولهذا عمل على تصوير تغير لون ضوء الشمس الجميل في كاليفورنيا فوق سيرا نيفادا . ومن أجل مسرحية «زوجة الحاكم» ١٩١٢ بنى على الخشبة نسخة مطابقة للمطعم الشهير في برودواي (تشايد) .

وكان مشهد صعود يو - سان الى السماء للقاء حبيبها في «محبوب الآلهة» ١٩٠٢ على درجة من الروعة الأخاذة وفرتها خلفية بيضاء مع أزرق سماوي يلفه الضباب. وفي «وردة المزرعة» ١٩٠٦ يستخدم الأضواء مع حرير أصفر على كنيسة إسبانية ليكتمل سكون المنظر برؤية القس النائم والفتاة الناعسة والحمارين الكسولين بشكل سحر المشاهدين لمدة ست دقائق بعد رفع الستارة.

إذا كان بيلاسكو قد حقق الوحدة والدقة في الإخراج، فإن هدفه الأول والأخير هو إرضاء الذوق الشعبي. كان البعض يعتبره آنذاك أنطوان أمريكا، إلا أنه أوضح في سيرته الذاتية «المسرح من خلال بوابة خشبية» أن رؤيته لم تكن لتتعدى الفكرة السطحية عن الوهم. فقد صرح بأن المسرحية ذاتها هي الشيء الأساسي وبناء على ذلك خطط المشاهدون الاعتماد على إرشادات المؤلف المسرحية، وإنما اعتمد في ذلك على فهمه الخاص لمكونات الخشبة. كانت هذه المكونات بسيطة ومتعلقة بتصميم المشاهد: ضوء الشمس يوحي بالسعادة مثلاً، وضوء القمر يرمز للرومانسية. والظلام يعني المساوية وهكذا. وكما قال فإن هدفه دائماً هو إعادة المشاهد الى «خبراته الذاتية» و«إثارة المشاعر بقوة» وقناعته هي أن الناس يذهبون للمسرح «من أجل تحريك مشاعرهم» فقد انطلق في عمله من نماذج مشهدة متشدداً في إضاءتها لخلق اللون والجو العام «إن الإضاءة بالنسبة للدراما مثل الموسيقى لغنائية الأغنية» وكان قد تخلص منذ فترة عن الرسم واستخدام اللوحات القماشية كما اقتنع بضرورة اللجوء الى الطبيعية ذاتها من أجل واقعية صحيحة ولهذا أرسل أحد مساعديه الى فرنسا وهولندا واليابان للحصول على تجهيزات حقيقية تساعد في الإخراج. وفي كل ذلك كان الأمريكي الأول في استبداده كمخرج يلي مفاهيمه عن المسرحية على كل من مصمم الديكور والممثلين والكهربائي.

وحقيقة الأمر هي أن كل هذه الشهرة التي حققها بيلاسكو جاءت

نتيجة تخليد واقعية فات عليها الزمن ، واقعية لم يمض وقت طويل حتى تجاوزتها هوليوود حيث استبدلت بفنون المسرح الجديد الذي نعتبره مرتبطاً بستانسلافسكي وغريغ ورينهارت . في هذه الأثناء كان هناك اندفاع قوي باتجاه واقعية بدت ملموسة في المسرح المحترف . ونظراً لعدم وجود حركة مسرحية مستقلة قائمة بذاتها ، فوجئت أمريكا بوصول الدراما الطبيعية المفاجيء ممثلة بكل من ابسن وسترنديبرغ وشو . اما مسرح تشيخوف التعليمي فجاء متأخراً بشكل غير مباشر ، الى أنه كان أوسع انتشاراً .

عرضت «الأشباح» ، باللغة النرويجية منذ عام ١٨٨٢ في شيكاغو وفي العام نفسه عرضت «بيت الدمية» بالانكليزية في ميلووكي بعد تشويهها بعنوان «الزوجة الطفلة» وفي عام ١٨٨٧ استفيد دعائياً من الحظر المفروض في المانيا على «الأشباح» فعرضت في جميع أنحاء البلاد بعنوان «أشباح ، أو ذنوب والده» وفي ١٨٨٩ قامت بيباتريس كامبيرون بدور نورا في «بيت الدمية» في بوسطن ونيويورك كما انتقل عرض لندن لمسرحية «بيت الدمية» من اخراج تشارلز تشارلينغتون (قامت زوجته جانيت آتشرش بدور نورا) الى نيويورك عام ١٨٨٩ وفي ١٨٩٤ شاهد الأمريكيون أول عرض لـ «الأشباح» في نيويورك (قامت إيداجيفريز بدور السيدة الفينغ) وفيما بعد شهدت نيويورك عددا لا بأس به من الممثلات اللواتي مثلن دور نورا : ميني مادرن - فيسك (١٨٩٤) ثم جانيت آتشرش مرة أخرى (١٨٩٥) والفرنسية غابرييل روجان (١٨٩٥) والألمانية اغنز سورما (١٨٩٧) وايتل باريمور (١٩٠٥) والروسية آلاناظيموفا (١٩٠٨) كما قامت كل من ماري شو وناظيموفا بدور السيدة الفينغ في الأشباح (١٨٩٩) و (١٩٠٥) هذا هو مسار الحركة المسرحية في نيويورك . أما الجمهور فقد كان مهتماً بذلك ، إن لم يكن قلقاً .

وصل أول أعمال شو الى أمريكا عام ١٨٩٤ وهو مسرحية «السلاح والانسان» المربكة . وقد وجد شو مؤيداً متحمساً في شخص آرنولد دالي (١٨٧٥ - ١٩٢٧) الذي قدم سلسلة من مسرحيات شو تتضمن «كانديدا» ،

«الإنسان والسوبرمان» بشكل أمتع الجمهور وسار كل شيء على مايرام حتى عام ١٩٠٥ حين تجرباً دالي على تقديم مسرحية «مهنة السيدة وارن» فتكررت نفس النتائج المأساوية التي قرأنا عنها سابقاً (الفصل التاسع). ليس من السهل توضيح السبب الذي جعل هذه المسرحية مصدراً للشغب في أمريكا في وقت لم يحدث مثل ذلك لإبسن. في هذه الأثناء أثبت الناقد جورج جين ناثن (١٨٨٢ - ١٩٥٨) أنه حليف هام. فهو كرجل ذي تفكير مستقل وجهه جل اهتمامه لمهاجمة المسرح العاطفي في محاولة لترسيخ معايير للذوق والفهم اعتقد أنها موجودة في دراما الأفكار الجديدة. ولذلك دأب على تقديم أعمال كبار المؤلفين المسرحيين الأوروبيين مثل إبسن شوهاوبتمان وسترندبيرغ لابناء بلده كما استعرض في المجلة الطليعية «الديكور البسيط» الأعمال الأولى للمسرحي الأمريكي الأول يوجين أونيل.

كان وصول أعمال تشيخوف الى أمريكا بطيئاً، ولكن مع تزايد أهميته على المدى الطويل، صار بالامكان القول ان الواقعية المتميزة في أمريكا هي واقعية تشيخوف. ونظراً لعلاقته الوثيقة بستانسلافسكي. ومسرح الفن بموسكو، كان تأثيره على جميع جوانب المسرح في الولايات المتحدة أقوى من تأثير إبسن، إلا أن أصالته وغموضه تطلبا وقتاً طويلاً حتى صار مفهوماً ويمكن التقليد بنجاح. لدى مسرحيات تشيخوف القدرة على إرضاء نوعيات مختلفة من الأذواق. فقد كان معروفاً في بريطانيا حيث استفاد الأيرلنديان برناردشو وشون أوكيسي من أعماله، علماً بأن دعايتهما كانت من نوع مختلف وجمالتهما قائمة على فلسفة مغايرة. وعلى كل حال كان تأثير تشيخوف كان تأثيره تشيخوف في أمريكا أكثر عمقاً لأنه جاء من خلال الممارسة المسرحية ذاتها. لم يكن هذا هو الحال في بريطانيا لأن جولة فرقة مسرح الفن بموسكو عام ١٩٢٢ شملت برلين وباريس دون لندن. وقد كانت نقطة التحول في أمريكا هي الزيارة التي قام بها مسرح الفن بموسكو الى نيويورك عام ١٩٢٣ حيث نشرت ترجمة السيرة الذاتية الشهيرة

لستانسلافسكي «حياتي مع الفن» مباشرة بعد الزيارة في نفس العام . كانت أخبار نجاح تشيخوف في مسرح الفن بموسكو، مثل مسرحياته، تصل أمريكا ببطء ولكن بعد قيام يوليوس ويست بمراجعة الترجمات المبكرة لبعض مسرحياته في «ذاينشن» عدد ١٣ نيسان ١٩١٦ تبين أن قيمتها المسرحية «غير ذات أهمية كليا» .

إنها غير مناسبة للعروض العامة بسبب بنيتها المفككة وغير المحكمة والتكرار المستمر، والاستفاضة بالحديث والسلوك المبتذلين والمبالغة الواضحة والرتابة المملة . تكاد تنحصر قيمتها في أهميتها الأدبية والعرقية فقط . . كما أن أية محاولة للوصول الى مغزى مختصر ومحدد لهذه القصة (الأخوات الثلاث) المهلهلة والضعيفة تبدو مجرد هدر للوقت والجهد كل المسألة هي عبارة عن مجموعة ايحاءات لأفكار عرضية في رواية غير مكتملة للكاتب واقعي انطباعي ولذلك فهي لاتصلح للمسرح العادي ابداً .

مثل هذه الآراء كانت معروفة حتى في روسيا . مع بداية العشرينات من هذا القرن . بدأت مكانة نيويورك العالمية تتزايد . وصار الكتاب والفنانون الأجانب يلقون الترحيب والتقدير . ففي تشرين الأول ١٩٢٠ خصصت المجلة الطليعية «فنون المسرح» في نيويورك عدداً كاملاً لبحث تنظيم وفلسفة وأساليب الإخراج في مسرح الفن بموسكو معلنة أنه «المسرح الأول في العالم» كانت هيئة تحرير المجلة آنذاك مؤلفة من أديث ايساكس، ستارك يونغ وكينيث ماغوون . وفي عام ١٩٢٢ وجه كل من ف . داي كومستوك وموريس غيست دعوة لفرقة مسرح الفن بموسكو لزيارة نيويورك، شيكاغو، فيلادلفيا وبوسطن لمدة اثني عشر اسبوعاً . كان على رأسها ستانسلافسكي لأن دانسكو ظل في موسكو للعمل في أوبرا بالاشتراك مع ستوديو مسرح موسكو للفنون الموسيقية وقد ظل الروس في

نيويورك طيلة شهري كانون الثاني وشباط . وعلى الرغم من عدم الثقة المتبادلة سياسياً بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي كانت المقالات تظهر في كل مكان لتمدح مسرح الفن بموسكو مع أنه ظل يعمل على مسرح مستأجر طيلة ربع قرن .

وفي عدد ٣١ كانون الاول ١٩٢٢ دعت نيويورك تايمز الجمهور لمشاهدة «الصورة الحقيقية لروسيا القديمة» و «أجمل فن مسرحي في العالم قاطبة» . وكتب أوليفر م . سيلر بإعجاب في نيويورك تايمز بوك ريفيو ١٧ ايلول ١٩٢٢ عن التدريبات الطويلة التي ترافق كل عرض وعن تدريب الممثلين الجدد في مسارح الاستديو . ثم ذلك في وقت كانت فيه المعايير في مسرح بروود واي تتحدد تبعاً للاهتمامات التجارية البحتة . وقد أشاد «بالحقائق الروحية والنفسية الداخلية» التي تمكن منها ستانسلافسكي ودانشنكو باستخدام هذه الطرق . وكتب سيلر كتيباً بالألوان أعد بمناسبة تلك الزيارة يؤكد على طليعية انجازات مسرح الفن بموسكو مشيراً الى أن أمريكا لم تحظ من قبل بمؤسسة مسرحية مبدعة لها مكانة مسرح الفن بموسكو وكان كينيث ماغون ، من قبل أحد المدافعين عن الأساليب الروسية ، فقد نشر عام ١٩٢٢ كتاباً شهيراً «الصناعة المسرحية في القارة» بالتعاون مع مصمم الديكور روبرت ادموند جونز . لفت ماغون الانتباه مرة أخرى في الصفحات الافتتاحية في «فنون المسرح» الى أهمية نظام العروض في مسرح الفن بموسكو .

في الولايات المتحدة كما يقول ، كان الممثلون يعطون الأدوار في كل مرة بناء على تطابق مواصفاتهم الجسدية مع الشخصيات . أما «في مسرح الفن بموسكو . فإن الممثل هو الجوهر» إذ بإمكانه ان يقوم بخمسة أو خمسة عشر دوراً في الموسم الواحد وبالشكل الذي يخدم فنه أعظم خدمة . وقد عبر عن دهشته الشديدة تجاه هذه المهنة في أمريكا عندما علم ان التقليد المتبع

في روسيا هو عدم الاعلان عن ليلة افتتاح المسرحية في تاريخ مسبق وإنما عندما تكون جاهزة» .

من خلال هذا الاهتمام الجديد بالمسرح الروسي حظي تشيخوف بهذه الشعبية الواسعة لدى الجمهور الأمريكي فقد أعلن جورج زيلبورغ تحت عنوان «الغزو الروسي» في «الدراما» كانون الثاني ١٩٢٣ أن «دراما تشيخوف ليست إلا الاسم الآخر لمسرح الفن بموسكو» كانت المسرحيات المعروضة في نيويورك باللغة الروسية تمثل ذروة انجازات مسرح الفن بموسكو - مسرحية الكسي تولستوي «القيصر فيودور» ومسرحية غوركي «الحضيض» ثم «الأخوات الثلاث» و «بستان الكرز» لتشيخوف . كانت حيوية العروض على درجة من الروعة غطت على جهل الجمهور باللغة الروسية . فأعلن ماغرو في «فنون المسرح» أن مسرح الفن بموسكو بلغ «الكمال في آلية التمثيل» مما جعل الشخصيات «متألقة ومفهومة بوضوح» كما أن المسرحيات المعروضة مثلت «بتفاصيل لانهاية تقريباً» إلا أن ستارك يونغ الناقد المسرحي في «نيويورك» كان أقل حماساً لمسرحية «القيصر فيودور» التي اعتبرها مجرد تحفة من الواقعية التاريخية ، لكنه اعتبر تشيخوف «حالة نادرة جداً» تمثل اتحاداً كاملاً بين التمثيل والخراج والتأليف المسرحي لقد استخدم عبارة «الواقعية الروحية» التي تعني بالنسبة له أن «مجموعة من التفاصيل الواقعية يمكنها بعث الروح الداخلية للمادة الحقيقية» وتابع ليقول : «انني اعتبر فن تشيخوف . حقيقياً» وأنه مر «بالعرشة التي تتولد من الإحساس بالحقيقة» وقد ظل ستارك يونغ يمجّد تشيخوف بقية حياته . مع أن تشيخوف حسب اخراج ستانسلافسكي ، بداتشيخوف السوداوي الحالي من الوهم وليس ذاك الكوميدي العاطفي ، فإن دفاع يونغ ظل عاملاً هاماً في استمرار إعجاب الأمريكيين بالاعمال الروسية . حققت تلك الجولة في أمريكا نجاحاً عظيماً بحيث دعيت الفرقة للعودة الى امريكا في عام ١٩٢٤ فقدمت خلال عامين ما مجموعه ٣٨٠ عرضاً لثلاث عشرة مسرحية في اثنتي عشرة مدينة رئيسية .

بدأ التأثير القوي لعروض تشيخوف بالانكليزية في عام ١٩٢٦ عندما قامت ايڤالاغين بتقديم مسرحية «الأخوات الثلاث» على مسرحها «مسرح الريبورتوار المدني» في الشارع الرابع عشر حيث قامت الآنسة لاغالين بدور ماشا. إن هذه الممثلة الجميلة جدية بالاهتمام لأنها ضحت بعملها في مسرح برودواي لتقدم ريبورتواراً مسرحياً لكل من إبسن وتشيخوف وشكسبير بتذاكر ذات أسعار شعبية أما مسرح برودواي فلم يقدم تشيخوف بالانكليزية حتى عام ١٩٢٨ حين قام المخرج الانكليزي الطليعي ج. ب. فاغان بعرض «بستان الكرز» على مسرح بيجو من خلال ترجمة جورج كالديرون. يذكر كالديرون في مقدمته لهذه الترجمة سبب تردد المخرجين الأمريكيين والبريطانيين في التعامل مع واقعية تشيخوف. وبقناعته ان السبب هو عدم اطلاعهم على تكنيك تشيخوف عن الحدث «اللامركزي» الذي يجعل الحوار يتعد عن مسار القصة الرئيسي او الفكرة المركزية لكي يسلط الضوء على الدراما الفردية للشخصيات الثانوية. وهذا بالتأكيد يختلف عن البنية السردية للمسرحية الواقعية العادية على طريقة إبسن. وبين كالديرون بشكل خاص أن التمثيل الانكليزي كان رديئاً بالنسبة لمسرحية يفترض بمجموع الفرقة التي تقدمها أن تظل باستمرار «حية» على الخشبة وتكون مركز «استقطاب» بأدائها لتحافظ على وحدة الكل. كان التمثيل الامريكي في العشرينات من هذا القرن يعاني من نفس الجمود السائد في التمثيل الانكليزي. وفي كل المجالات اعتبر اخراج فاغان أدنى مستوى من إخراج مسرح الفن بموسكو الذي سبقه بخمس سنوات يقول بروكس اتكنسون في نيويورك تايمز (٥ آذار ١٩٢٥) إنه رأى المشاهدين «غارقين بالملل» حيث لاشيء سوى الكآبة تنبعث من «جثة» هذا العرض.

ولحسن الحظ شهدت طريقة التمثيل في مسرح نيويورك تحولاً سريعاً بسبب تأثير موسكو المتزايد فقد كان البولوني المولد ريتشارد بولسلافسكي

(١٨٨٩ - ١٩٣٧) عضوا في فرقة مسرح الفن بموسكو منذ عام ١٩٠٦ ثم غادر الى الولايات المتحدة عام ١٩٢٢ . وبالإشتراك مع ماري اوسبنسكايا التي كانت ايضا عضواً سابقاً في الفرقة ذاتها أسسا المسرح الأمريكي التجريبي وأخذوا يعلمان نظام ستانيسلافسكي في التمثيل . كان من بين طلابهما لي ستراسبرغ وهارولد كلورمان وستيلا أدلر الذين تحملوا المسؤولية المباشرة عن التحول السريع في موقف وطريقة الممثل المحترف في الولايات المتحدة . كان المسرح التجريبي يطلب قدرات جديدة على التركيز من طلابه بناء على طريقة ستانيسلافسكي في تحريض «الذاكرة الانفعالية» لدى الممثل ، وبشكل يجعله يعيش انفعالا معينا مرة اخرى .

كانت هذه الواقعة الجديدة بحاجة ايضا الى فرقة قوية ومسرح خاص بها . ولذلك انشئت فرقة بروفنستاون عام ١٩١٥ من مجموعة فنانين من نيويورك كانوا يمضون فترات الصيف في بروفنستاون عند نهاية رأس كود حيث عرضت أولى مسرحيات أونيل . وبعد ذلك بوقت قصير . افتتحوا مسرح بروفنستاون في حي غرينوتش فيليج (نيويورك) ليواصلوا تقديم المسرح التجريبي الى أن حلت الفرقة عام ١٩٢٩ . أدت سنوات الوعي الاجتماعي هذه ، قبل اشتراك امريكا في الحرب العالمية الأولى ، الى تأسيس فرقة واشنطن سكوير . وهي إحدى مشاريع حي غرينوتش فيليج في هذا المجال وهدفها تقديم مسرحيات مرفوضة من المسرح التجاري . وعندما فرضت ظروف الحرب حلها ، سارع أعضاؤها لتكوين نواة منظمة أكثر أهمية عام ١٩١٩ هي مسرح غيلد . وللمرة الأولى اعتمدت فرقة غيلد نظام الاكتتاب في التمويل فضمنت جمهوراً لمسرحيات تجريبية جديدة . وفي العام ذاته ١٩٢٩ تأسس مسرح المجموعة الذي حدد مسار الحركة الواقعية في أمريكا خلال عشر سنوات . كان الكساد الاقتصادي الذي تلا انهيار وول ستريت في ١٩٢٩ سببا في معظم الابداع المسرحي في الثلاثينات : تخصص كل من مشروع المسرح الفدرالي واتحاد المسرح بدراما الاحتجاج الاجتماعي

بشكل خاص . وقد استطاعت هذه الفرق استيعاب مجموعة واسعة من الأساليب الجديدة بشكل انتقائي ، لكن الواقعية الجديدة لقيت ترحيباً خاصاً .

حقق مسرح المجموعة تماسكاً ملحوظاً في مجال الاخراج الواقعي من خلال تدريب فرقة دائمة على منهج ستانسلافسكي . لقد أبدى آرثر ميللر إعجابه بمستوى هذه الفرقة في مقدمة «مجموعة مسرحيات» له قائلا : «لم يكن تألق الأداء الجماعي الذي لم يسبق له مثيل في أمريكا وحده هو المهم في رأيي وإنما جو التوحد الذي نشأ بين الممثلين والجمهور . عمل بعض مخرجي مسرح المجموعة مثل تشيريل كروفورد ، روبرت لويس ، لي ستراسبيرغ وإيليا كازان فيما بعد في ستديو الممثلين بهدف صريح هو تزويد الممثلين الجادين بالتدريب المكثف على ما أصبح يعرف بـ «المنهج» الأمريكي ، وهو عبارة عن تطوير لتعاليم ستانسلافسكي . كان أحد أهداف مسرح المجموعة إيجاد مشاهد جاد لعمل ابداعي مناقض لقيم برودواي . ولذلك ليس من المستغرب القول إن هذه الفرقة قدمت المساهمة الوحيدة والأعظم للواقعية في الممارسة المسرحية الأمريكية .

سرد هارولد كلورمان (١٩٠١ -) القصة الكاملة لمسرح المجموعة في كتابه «السنوات الساخنة» ١٩٤٥ ويمكن القول إنه كان الفنان الأكثر ثقافة في تلك الفرقة والكاتب الأكثر توضيحاً لأهداف فرقة مدربة على الطريقة الواقعية . فقد سبق وشاهد فرقة مسرح الفن بموسكو في باريس عام ١٩١٩ وفي نيويورك عام ١٩٢٣ فاراد محاكاة التناسق المهني الروسي في جميع جوانب المسرح اضافة للعرض واقتنع ايضاً ان على المجموعة أن تعبر عن هدف واضح من خلال اختيار المسرحية التي تقدمها وان يكون هذا الهدف بينا من خلال طريقة تفسير النص . نال كلورمان سمعة كواحد من أبرز المخرجين الأمريكيين حسب الاسلوب الواقعي .

وباعتبار لي ستراسبيرغ (١٩٠١ -) قد شاهد أيضاً عروض فرقة

مسرح الفن بموسكو في نيويورك أحس بالغربة القوية في تطوير اهتمامه المبكر بالمسرح فانضم للمسرح التجريبي نتيجة التأثير الروسي وساهم في تأسيس مسرح المجموعة حيث ظل معه حتى عام ١٩٣٧ . عمل بالاشتراك مع تشيريل كروفورد في اخراج اول عرض مستقل للمجموعة على مسرح مارتن بيك في عام ١٩٣١ . وتدور هذه المسرحية حول انحطاط ارسنقراطية الجنوب بشكل يذكر بمسرحية «بستان الكرز» وهذه المسرحية هي «بيت كونييلي» تأليف بول غرين . شارك فيها فرانشوت تون وموريس كارنوفسكي . ومع ان كلورمان «أكاديمي» حاول التخفيف من التشابه مع تشيخوف حيث كتب بحماس عن «ادراك عميق للمعاناة والتناقض الانسانيين» في ذلك العرض ظل تأثير هذا المؤلف واضحاً .

كان ايليا كازان (١٩٠٩ -) أحدث المخرجين الواقعيين في هذا الاتجاه الهام وعضواً سابقاً في مسرح المجموعة . شاركها في بحث القضايا الاجتماعية على خشبة . كان ايضاً عضواً في ستديو الممثلين يشاركهم اعجابهم بتشخوف . ولذلك بدأ أسلوبه في الاخراج متأثراً بتسانسلافسكي فرفد واقعية «المنهج» في التمثيل بنوع من الحيوية والتركيز خاصتين به ومفعمتين بالنشاط المتوقد . يتركز عمله في هذه الأيام بشكل مباشر على مسرحيات كل من تينيسي وليامز وآرثر ميللر فاستطاع تكييف تقنياته الواقعية بشكل يغني العناصر الانطباعية لديهما دون صعوبة .

استقر تطور التمثيل الأمريكي الواقعي في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن . تأسس ستديو الممثلين في نيويورك عام ١٩٤٧ ، وارتبط اسم ستراسبيرغ بشكل خاص بالمنهج الذي طوره من خلال محاضراته هناك . وصار عدد الممثلين المدينين له بأساليبهم المتميزة ، كأستاذ لهم ، يشكلون قائمة تلفت الانتباه : جولي هارين ، مونتغمري كليفت ، مارلون براندو ،

ريلبي والش ، بول نيومان ، كارل مالدين ، بن غازارا ، كيم ستانلي ، جيرالدين بيج ، آن بانكروفت وشيلي وينترز وكثيرون آخرون . ومن اللافت للانتباه أنهم ممثلون مشهورون سواء في المسرح أو السينما حيث يعتبر اتقان التمثيل الواقعي ضرورة ملحة . تهدف تدريبات ستراسبيرغ على التمثيل الى استنباط «الخصائص الفردية الكامنة» لدى الممثل ، مع أن هذا ينطوي على بعض خطر المجراف الممثل المدرب حسب «المنهج» الى الاكتفاء بترسيخ سمعته الشخصية فقط على حساب الشخصية التي يقوم بدورها كما يخشى ان يعجز عن تكييف مهاراته مع أي اسلوب آخر في التمثيل يناسب ماسبق أو تلا الدراما الواقعية . وحتى آرثر ميلر كتب في «باريس ريفيو» صيف عام ١٩٦٦ ليعلن أنه ضد «التمثيل الخاص» بل تجرأ وقال إن ستراسبيرغ «قوة ليست في صالح المسرح» ثم تابع «لأنه يجعل الممثلين اشخاصاً سرين والتمثيل سراً مع أنه أكثر الفنون المعروفة للانسان صراحة» وهذا ، كما يقول ، يذكره بتعليق والتر هامبدن حول الممثلين الذين يمكنهم العزف على الكمان بلسمات غاية في المهارة حتى وإن كان بلا أوتار .

كان رأي البريطانيين بمدرسة «المنهج» الامريكية واضحاً من خلال مقالة شهيرة كتبها تيرون غاثري عام ١٩٥٧ بعنوان «هل من جنون في المهج؟» كبحث في جوانب قصوره واعتبر غاثري المنهج مخطئاً لأنه «تمرد على ظروف لم تعد قائمة وبالتالي عفا عليه الزمن» كما بالغ في التأكيد على تحليل الذات والاقلال كثيراً من أهمية التكنيك .

ولذلك اعتبر عمل مسرح المجموعة تعبيراً عن الوطنية الأمريكية وتمرداً فتيماً على ظرف اجتماعي تماماً مثلما تمرد مسرح الفن بموسكو على الأوضاع المسرحية التي كانت سائدة قبله . أرادت مسرحياته ان تصنع أبطالا من سائقي التاكسي والملاكمين معتقدا ان الخشونة أكثر واقعية من الرقة وقد

تواقت ذلك مع الانتشار الواسع للتحليل النفسي الذي جعل «المنهج» يعتقد أن الممثل يصبح أفضل حين «يمثل ذاته» وهذا ما جعل هذه العبارة تصبح صيغة مبتذلة (كليشية) «غير كافية للتعبير عن أي مدى بعيد لأي من الشخصية أو البيئة أو الأسلوب وإذا كان صوت الممثل سيظل صوته الخاص، فإن من شأن هذه الخطة ان لا «تقربه كثيراً من الملك لير أو أندروماك أو فاوست». إن الإصرار المعقول على الاحتراف شيء أساسي. والرد على غائري هو أنه حتى أفضل أشكال الاحتراف قد لا يكفي للوصول الى مستوى لير وأندروماك أو فاوست. خصوصاً عندما تكون الحرفة عبارة عن شكل مبتذل (كليشية) وعلى الرغم من أن ستراسبيرغ قدم مساهمة قيمة، فإن الشكل الأمثل لجعل الممثل كاملاً يظل سؤالاً دون جواب.

في عام ١٩٦٤ قام ستراسبيرغ بإخراج عرض شهير لمسرحية «الأخوات الثلاث» لفرقة الاستديو، فكان هذا العرض بمثابة اختبار حقيقي «للمنهج» من خلال الممارسة. وعلى كل حال، لم يكن غيورغي توفستونوغوف الوحيد الذي اعتبرها غارقة في التفاصيل وكأنها تحفه أثرية. فقد أخرجت بطريقة جعلت تشيخوف «مجرد شارح للعادات» مما جعل توفستونوغوف يكتب في «دراما ريفيو» شتاء عام ١٩٦٨.

أصبح ستراسبيرغ، برأيي، ضحية الفكرة التقليدية في المسرح التشيخوفي. إن «الأخوات الثلاث» كما عرضها هي عبارة عن مجموعة من أكثر الصيغ المبتذلة شيوعاً في مجال التمثيل والاخراج. ولذلك امتلأت الخشبة بالوقائع اليومية المعروضة بدقة فوتوغرافية والمصحوبة بإيقاعات بطيئة بشكل لم يفسح المجال لخيال تشيخوف.

تستخدم الآن لفظة الاستهجان: «الحرفية» لوصف الواقعية. إنه لمن السهل معرفة سبب اعتماد شخصيات تشيخوف شبه الواضحة على

تسهيلات المنهج : لقد وجد الممثل نفسه وهو يعمل بموجب المخطط الأولي للنص أكثر من النص ذاته . ولذلك حذر روبرت بروس تين في محاضرة بعنوان «بطل الثقافة الأمريكية الجديدة» أعيدت طباعتها في مختاراته «المسرح الثالث» من أن «المخطط الأولي للنص قد يكون خدعة يعمل الممثل من خلالها على تجاهل المعنى الذي يقصده المؤلف واستبدال مشاعره بالمشاعر التي يجدها هو نفسه أكثر تأثيراً» .

إن التجديد في أساليب الأداء الواقعي كان يعني ، عند نهاية العشرينات من هذا القرن ، ان الوضع المسرحي مهياً لنهضة غير عادية في التأليف المسرحي حظيت الواقعية الجديدة بالنصيب الأوفر منها . كل شيء متوفر . الممثلون موجودون والمهارات تكتسب ، اضافة للمخرجين الشباب الذين يتابعون اكتساب الخبرات . وفوق كل ذلك كان الوقت قد حان لمجيء الدراما التي أظهرت وعياً اجتماعياً وبدأت تطرح مواضيع أمريكية ناضجة في «نيويورك» جاء بمثابة نبوءة تلفت الانتباه .

يعتبر تشيخوف الأكثر فائدة لنا في الوقت الحالي من بين المؤلفين البارزين في أوروبا .

لقد تم استيعاب تكنيك إبسن حتى الآن في كل مكان في مجال التأليف المسرحي الحديث بقدر ما يمكن استيعاب اية طريقة فنية بارزة وبقدر ابتعادها عن الجدية الأخلاقية القائمة خلفها . وفي الطرف الآخر يبدو الأسلوب الشعري أبعد ما يكون عما يُعتقد إنه مناسب لمسرح . من بين الجميع يعتبر أسلوب تشيخوف هو الأكثر تطابقاً مع حاجاتنا . فبدون براعة زائدة أو تكلف في الأسلوب وبدون تقليد أو اعتماد على الطريقة التقليدية أكثر مما نفعل ، نجد أن واقعيته لها نفس عالم واقعتنا ، انه العالم

الوحيد الذي يعرفه فننا في الوقت الحالي . ان مايستطيع
تشيوخوف تقديمه لنا واضح . كثير من الحس ، المرفف كثير من
المواضيع المتداخلة بعمق ، كثير من رقة المشاعر ، وكثير من
الرهادة والصدق والدقة في الهدف . إنه يقدم للمؤلفين
المسرحيين في أمريكا هذه الأيام أعظم مثال يمكن ان يقتدوا به .

لقد كان هذا التأثير ملموسا . أحيانا معلن وأحيانا يمكن الاستدلال
عليه . وفي بعض الأحيان تصبح حلقات السلسلة على درجة من الكثرة
تفقدتها معالمها . ولكن في الوقت الذي كانت تتم فيها التجارب الدرامية
الرمزية والتعبيرية بحيوية ، ظل بالإمكان القول إنه مامن كاتب مسرحي بارز
في المسرح الأمريكي الحديث إلا وتأثر في وقت ما بتشيوخوف أو
ستانسلافسكي أو المنهج وأحيانا بالثلاثة معا .

* * *

١٤ - الواقعية في أمريكا تنوعات مبكرة

مشهد الشارع (١٩٢٩)

رحلة النهار الطويلة في الليل (١٩٥٦)

ان أفضل ما يذكرنا بالكاتب المرريس (١٨٩٢ - ١٩٦٧) هو مسرحياته الهجائية التعبيرية، وخصوصاً حكاياته الرمزية عن عصر الآلة «الآلة الحاسبة» ١٩٢٣. فقد كتب خلال خمسين عاماً ما يزيد على خمسين مسرحية تمثل أساليب مختلفة، منها الأسلوب الصحفي حين شارك في مشروع المسرح الفدرالي. وإذا كانت هناك مسحة عاطفية تفسد مسرحه السياسي والاجتماعي، فإنه مع ذلك أغنى تنوع إنتاجه من خلال دراساته لشخصيات عرقية ضمن إطار طبيعي متماسك وهذا ما تميز به بشكل خاص في مسرحيته «مشهد الشارع» (١٩٢٩) التي تعتبر من أولى المسرحيات الأمريكية التي جربت الواقعية الجديدة.

قدمت مسرحية «مشهد الشارع» البيئة الحقيقية على خشبة المسرح من خلال واجهة مبنى يحتوي عدة شقق مستأجرة في نيويورك هكذا يحدد الفكرة الرئيسية للمسرحية التي تعالج حياة القراء في الأحياء الفقيرة من المدن. لقد قال أول مصمم ديكور لهذه المسرحية بأنها تمثل «الواقعية الصحفية تقريباً». هي تضم حوالي خمسين شخصية من جنسيات وأجناس مختلفة: أيرلنديون، يهود، إيطاليون، ألمان، سويديون، وكثيرون غيرهم يسكنون هذه البناية وهذا الشارع، ويتسامرون ويتخاصمون ويمزحون مع بعضهم بعض عبر العديد من الحككات الثانوية. نيويورك تمر بموجة من الحر

في مطلع الصيف، وجميع النوافذ مفتوحة، والناس يتدفقون الى الشارع. صخب المدينة يتواءم مع صراخ امرأة في حالة مخاض. زوج يفاجئ زوجته مع عشيقها فيقتل الاثنين معاً - وهذا حدث ميلو درامي قد ينتقص من الحس الصادق للمسرحية. وماعدا ذلك تنجح «مشهد الشارع» في إعطاء صورة واضحة عن الحياة من خلال متابعتها لاقاعات الحياة اليومية المملة القذرة. يمكن تلمس قوة استمرارية الاحساس بالحياة في البداية بشكل خاص من خلال دخول زوجين شابين يريدان غرفة خالية للايجار وأصوات الأطفال المستمرة بالغناء دون أن يظهرُوا على خشبة، «وجود الفلاح في الوادي» والبحار الذي يعبر الخشبة وذراعهان تضمّان فتاتين.

رفضتها المسارح ومنها مسرح غيلد باعتبارها غير درامية وخالية من المضمون لذلك قام رايس بإخراجها بنفسه أخيراً. فتكلم عن المصاعب التي واجهته في فصل «السيرة الذاتية لمسرحية» من كتاب «المسرح الحي» (١٩٥٩) وعلى الرغم من كل هذا عرضت «مشهد الشارع» ٦٠١ عرضاً في نيويورك وحدها، ولمدة ستة أشهر في لندن. ثم اخرجت سينمائيا وموسيقيا بعد ذلك. مما لاشك فيه انها استطاعت كمسرحية ان تلامس الأعصاب الحساسة. جريدة نيويورك تايمز اعتبرت قصة المسرحية تافهة (١١ كانون الثاني ١٩٢٩) إلا أن الاخراج ككل «غير عادي بأصالته» وقد عبرت عن إعجابها بخلفية المسرحية المكونة من «شارع عادي» يطل فيه الناس من نوافذهم في ليلة حارة، حياة الشارع مليئة بالشرطة وسعاة البريد والأطفال وكلاب تدرب، و «ملابس النوم التي تجفف في ضوء الشمس الخافت من صباح المدينة الخامل» لقد استطاع تصوير السلوك الذي يبين «مجرد استمرار الحياة» لاغير «الوقائع البسيطة عن الولادة في الطابق الثالث، الحصول على لحم الدجاج للحساء، الكدر الذي يتلو الظلام، الكراهية الشائعة لليهودي،

التحامل العنصري، الأخلاقية الطبقية، المرح، الدعابة، حالات التعاطف والغيرة.

كان المر يعرف مايريده من تشيخوف بالضبط. ويؤمن أن الروس لم يصوروا الواقع، وإنما وهماً عن الواقع «يحظى فيه» الاستخدام الأمثل للعبارة الموحية بقدرة على التأثير تفوق صفحات من الشروح المختزلة والمنقولة كما أن الأحاديث العرضية المفككة المظهر «بين أشخاص تشيخوف تجعلنا نعتقد أننا نعرف عقولهم وقلوبهم وأرواحهم. قام المر رايس بزيارة الاتحاد السوفييتي عام ١٩٣٢، و١٩٣٦ في وقت كانت أعمال تشيخوف تعرض في نيويورك أكثر من موسكو، فقال إن أحد معارفه علق مازحاً بأن تشيخوف بدا وكأنه بطل قومي أمريكي.

ارتبطت سنوات الركود الاقتصادي في الثلاثينات بدراما الاحتجاج الاجتماعي والدعاية مع ما تميزت به من التقاليد الواقعية. في عام ١٩٣٤ قدم الجناح اليساري من مسرح الاتحاد مسرحية نضالية بعنوان «حمال السفن» من تأليف جورج سكلر وبول بيترز تعرض مواجهة بشعة بين العمال السود والعصابات المسلحة التابعة لأرباب العمل مما يحمل على تحول عواطف البيض لصالح السود. وهذا ما جعلها تبدو وعظية بشكل غير مناسب. إلا أن القصة قدمت بشكل حي لا على شكل درس. بحيث أن مشاهد معينة، مثل عمال السفن السود وهم يتخاصمون ويضحكون في شمس الظهيرة بين بالات القطن بدت مشاهد حقيقية. وفي نفس العام قدم مسرح غيلد المسرحية الغاضبة «لن يموتوا» للكاتب جون ويكسلي. وهي مسرحية تدور أحداثها في قاعة المحكمة التي تحاول إعادة تقديم محاكمة سكوتسبورو الشهيرة كما حكم فيها البيض في الجنوب على شبان سود. وقد تمت معالجة الموضوع في هذه المسرحية من خلال الايمان العميق بالحقيقة.

يبحث مصممو ديكورات مثل هذه المسرحيات الواقعية الاشتراكية

من أمثال مورديكاي غورليك، دوما عن الموقع الفعلي للمسرحية سواء أكان ذلك شارع أو حوض سفن، مزرعة أو مصنع حديد، ثم يحاولون بعد ذلك خلق الفكرة والجو العام للموضوع من خلال الخلفية التي يصممونها. لقد تجنب الرمزية المجردة في مناظره، إلا أنه حاول خلق «أرضيته» الواقعية التي كان يبحث عنها. ، أي ما اعتقد أنه يمثل «اللغة المجازية الدرامية» للمسرحية. لكن المفاهيم التي حملتها التصاميم كانت واقعية بشكل أساسي فقد أشار جون غسنر الى أن مجمل الحركة النقدية الاجتماعية شبه السياسية في المسرح الأمريكي ذات جذور واقعية، حتى وإن كانت أحياناً تدفع مشاهديها الى «مابعد الواقعية»، الى عوالم أكثر تعبيرية.

عمل مسرح المجموعة في الثلاثينات من هذا القرن على تشجيع المؤلفين المسرحيين الجدد من أجل الكتابة بأسلوب واقعي، ومن بينهم كليفورد أوديتس (١٩٠٦ - ١٩٦٣) الذي يعتبر أكثرهم أهمية فقد بدأت مهنته في المسرح كممثل في هذه الفرقة، ثم طور مواهبه الأدبية من خلال إحساسه القوي بدور المسرح اجتماعياً عقب مرحلة الركود الاقتصادي. قدمت فرقة المجموعة مسرحية أوديتس الطويلة ذات الفصل الواحد «بانتظار ليفتي» (١٩٣٥) وهي مسرحية «دعائية» رفيعة المستوى، تعبيرية بالأساس، وتعتمد في بنيتها على الحدث. إلا أن الشكل الدرامي الذي توفره لجنة إضراب سائقي التوكسي (كانت نيويورك قد شهدت إضراب سائقي التوكسي في العام السابق) ساعد على استخدام السرد العكسي لخمس أحداث كانت قد وقعت سابقاً بأسلوب واقعي. ومن خلال أدوات مسرحية بسيطة على خشبة عارية استطاع كل مشهد أن يمثل حدثاً من ماضي أحد المضربين بشكل أعطى تنوعاً غنياً في الأسلوب صار، فيما بعد، شائعاً في الدراما الأمريكية الطليعية ومهما يكن في ذلك من ابتكار، فإن تليفقة «بانتظار ليفتي» كانت فائقة التأثير. يقال إنه عند انتهاء أول عرض لهذه المسرحية وعندما نادى

الممثلون بصوت واحد كلمة «إضراب» ردد الجمهور نداءهم بحماس . في نفس العام كتب أوديتس مسرحية تكاد تكون واقعية كلياً . تلك المسرحية هي «استيقظوا وغنوا» اخرجها هارولد كلورمان لفرقة المجموعة فعززت مكانة أوديتس كأحد أهم مؤلفي هذه الفرقة . اعتمدت هذه المسرحية في مزج الكوميديا بالتراجيديا على تكنيك تشيخوف وأوكيسي مع أنها من حيث البنية تعتبر مسرحية محكمة الصنع على طريقة إبسن ومسرح القرن التاسع عشر . إنها تصور حياة اسرة يهودية تعيش في مقاطعة برونكس من ولاية نيويورك في فترة الركود الاقتصادي فتبدو نزاعات الاسرة حول النقود صاحبة وانسانية . الأم بيسي بيرجر مستبدة في البيت ، همها الأول ضمان استمرار حياة الأسرة ودفع أجرة البيت . أخيراً تفرض زواج ابنتها الحامل من رجل غني اقنعت به بمسؤوليته عن الطفل ، وفي الوقت نفسه تمنع ابنها من الزواج من الفتاة التي يريد لها ولذلك يغادر البيت . تبلغ المسرحية ذروتها عندما تظهر أو هام بيسي على حقيقتها . في «استيقظوا وغنوا» نجد الخشبة عامرة بحياة الشخصيات العنيفة إلا أن بعض الكلمات الختامية الممزوجة بالعدائية تنتقص من موضوعية هذه المسرحية التي تعتبر من أفضل المسرحيات الواقعية لتلك الفترة . وهذا ما جعل «نيويورك تايمز» في ٢٠ شباط ١٩٣٥ تصف إخراج كلورمان بأنه «مصطنع وصاخب» .

أما مسرحية أوديتس الأكثر تراجيدية «الفتى الذهبي» التي أخرجها كلورمان على مسرح بيلاسكو فقد حققت أكبر نجاح مالي لمؤلفها . الشخصية الأساسية في هذه المسرحية هو الايطالي - الأمريكي جوبونابرت الذي يعتمد تطور الحدث في المسرحية على التحليل النفسي لعقله ومزاجه لكن المسرحية ليست مجرد دراسة نفسية : إنها تتضمن نقداً لاذعاً للمجتمع المادي . فعندما يختار جو الملاكمة كمهنة رابحة بدلا من عازف كمان ، تسيء رمزية هذا الخيار لواقعية الشخصية دون شك . لكن جو يتحول من شاب

مقموع الى ملاكم متكسب مغرور يقتل خصمه في آخر الأمر على حلبة الملاكمة ان تزايد خشونة هذا الرجل الذي عرفناه في البداية وفر لأدوتيس فرصة القيام بأفضل دراسة قام بها للطبيعة البشرية .

ان التوجه الماركسي لمسرحيات اوديتس يضعها في إطار دراما الطروحات القريية من الأسلوب الفيكتوري في آخر عهده ، حيث تضع الفقراء المستغلين مقابل الأغنياء أصحاب النفوذ ولكن إذا كان استخدامه للتعايير المستمدة من حياة نيويورك في الحديث والسلوك خجولاً أحياناً فإنه أيضاً هو الذي جعله المؤلف الأمريكي الأكثر بعداً عن انجاز ماكان يتوقع منه في ذلك العقد . حسم هارولد كلورمان مسألة تأثير تشيخوف على أوديتس في كتابه «السنوات الساخنة» لأنه كما يقول كلورمان لم يكن يعرف إلا القليل من أعمال تشيخوف في تلك الفترة ومع ذلك ظن بعض أعضاء فرقه المجموعة في السنة التي عرضت فيها «استيقظوا وغنوا» ان أوديتس «أقرب مايكون الى تشيخوف» كما أن أوديتس نفسه كتب مقالة توضيحية بعنوان «بعض مشاكل المؤلف المسرحي الحديث» (أعيدت طباعتها فيما بعد في نيويورك تايمز ١٥ كانون الاول ١٩٣٥ قال فيها انه يرفض ان يكون ابسن بشكل خاص ، معلماً له ويعتبر نفسه تشيخوفياً- لكنه تراجع جزئياً عن هذا الرأي فيما بعد ، ربما لحفظ ماء الوجه . وبشكل عام ، فإن السؤال الذي يمكن ان يطرح بخصوص «استيقظوا وغنوا» هو هل كانت ستكتب لو لم تكن الأعمال الروسية موجودة من قبل ؟ استطاع اوديتس ان يضيفي الكمال على حوار بدت أدواره مفككة في ظاهرها وخارجة عن الموضوع ومع ذلك تُظهر أسره متماسكة متلاحمة حتى ليبدو حواراً لم يسبق أن كتب مثله باللغة الانكليزية .

في عام ١٩٣٩ تبنى مسرح المجموعة الكاتب الغزير الانتاج وليم سارويان (١٩٠٨ -) من سان فرنسيسكو . أخرج روبرت لويس مسرحية

سارويان «قلبي في الجبال» وهي مسرحية خيالية عن حياة الريف تمزج ما بين «الأسلبة» والواقعية فاستطاعت أن تمنح مناظرها الجماعية الحية بعض لحظات الكتابة الواقعية. وصف لويس في مقالة بعنوان «الشكل في الإخراج» كيف استطاع اقتناص اللحظة التي يفتن فيها عازف ترومبت عجوز مجموعة من القرويين الأمريكيي الأصل الذين بدأوا يقدمون له الطعام عرفانا بالجميل. يقول لويس إن فكرة المشهد تمثل «النبته التي تزهر حين تروى» ولذلك عرض هؤلاء الناس في علاقتهم مع هذا العجوز وهم يقدمون له عطاءاتهم وكأنهم يتعهدون فروع شجرة كبيرة برعايتهم وهذه بالطبع معالجة شاعرية للمشهد وإن كان سارويان يعتقد أن مسرحيته واقعية بشكل كامل، ويرفض المؤثرات الخيالية التي اخترعها المخرج وهذا ما يؤكد أن الشر عند شخص ما كثيراً ما يكون شعراً عند آخر.

أعقب سارويان هذه المسرحية مباشرة بمسرحيته «أيام عمرك» (١٩٣٩ أيضاً) والتي قد تكون أفضل ماكتبه مع أنها رفضت في البداية من قبل مسرح المجموعة لأنها ذاتية لاشكل لها لكن مسرح غيلد عرضها بنجاح وكان خلوها من الحبكة مقصوداً للإيحاء بنوعية الحياة التي أرادت تصويرها. اعتبرها بروكس اتكنسون «حلم يقظة في بار، ينقصها الكثير من الاهتمام بالقصة مع غياب الإثارة المعهودة في المسرح كليا» ثم يضيف «لاشيء يحافظ على تماسك هذه المسرحية المفككة سوى عطف السيد سارويان على أولئك البؤساء فيها» إلا أن هذا العطف ليس عاطفة عارضة بل يتمتع بقوة الايمان الحقيقي بالشعب (نيويورك تايمز ٢٦ تشرين الاول ١٩٣٩) في هذه المرة اختار سارويان وسطاً مديناً حيث تتمليء حانة نيك المواجهة للبحر بأنماط بشرية متعددة «صاحب حانة لطيف، مومس حاملة، موسيقي ملون، راقصة طموحة راوية الحكايات الإسطورية الطويلة، شرطي قلق، فتى عاشق، وعربي عصبي مسترخ في الزاوية ولسوء الحظ فإن فلسفة سارويان العظوفة الطليقة لم تناسب عام ١٩٣٩ المشؤوم.

في هذه الفترة ظلت الروايات الطبيعية، وبشكل مناسب، الاسلوب المقبول للواقعية الجديدة عند اعدادها للمسرح فقد مسرح جون شتاينبك (١٩٠٢ - ٦٨) روايته «فئران ورجال» بنجاح (علماً بأنها اعتبرت في البداية مسرحية)، كان ذلك مباشرة بعد صدورها عام ١٩٣٧، وقد استطاعت التعامل مع الحس النقدي الاجتماعي السائد في ذلك العقد، دون أن يكون ذلك على حساب مزايا القصة الخاصة، هذه المسرحية تحكي قصة عاملين زراعيين في كاليفورنيا الجنوبية وهي دراسة نفسية متحيزة لطيفة لعملاق ساذج وصديقة اللذين يحلمان معاً بامتلاك «مكان صغير» الى أن تودي بهما كارثة شخصية. كان الجمهور يردد حلمهما في كل مكان. وفي عام ١٩٤٢ مسرح شتاينبك ايضاً روايته المعادية للنازية «هبوط القمر».

ربما كانت أهم رواية أعدت للمسرح هي «مدعو الزفاف» المنشورة عام ١٩٤٦ للكاتبة الجنوبية كارسون ماك كولرز (١٩١٩ - ١٩٦٧) بتشجيع من تينيسي وليامز ابن الجنوب ايضاً والذي كان قد حقق نجاحين حديثي العهد على مسرح برودواي، قام هارولد كلورمان بإخراج مسرحية ماك كولرز عام ١٩٥٠ كانت هذه المسرحية بمثابة تحدٍ حقيقي لحساسية كلورمان كمخرج واقعي. إنها تروي قصة لطيفة لمراهقة من جورجيا تتلف للوحة الاولى من حياتها في عالم البالغين وفي ذلك تلجأ المسرحية لتكنيك تشيخوف لإثارة المشاعر الداخلية المتعلقة بمثل هذا الموضوع الحساس. تقوم جولي هاريس. وهي ممثلة من مدرسة المنهج، بدور فتاة يتيمة الأم لها من العمر ١٢ عاماً وتحب أن تظهر بمظهر الفتيان اسمها فرانكي، تتكلم مع الغرباء أو الى القطة وفجأة «تنطلق» في الغرفة وكأنها تدور حول العالم، تحاول تدخين سيجارة تعامل الأشياء المألوفة وكأنها غريبة عنها، ثم تتولى وتدور حين تحس بجنسانيتها بشكل محزن من خلال فرحها بزفاف أخيها الكبير الوشيك

الحصول في البيت الى درجة أنها ترغب بالانضمام فعلياً للعروسين والذهاب معهما لقضاء شهر العسل لقد أشار كلورمان الى أن نشيج فرانكي بصوت مسموع في الفصل الاوّل يأتي كذروة لمجموع الدلالات البسيطة على وحدتها الموحشة .

استطاع كلورمان في هذا العرض توفير البيئة الانسانية لفرانكي بوضعها وسط مجموعة من الأشخاص الذين تميزهم سمات خاصة بكل منهم : الرقة الواقعية للطباخة بيرنيس سادي براون كما أدت هذا الدور ايثل ووترز واللامبالاة الطفولة عند الولد الصغير جون هنري الذي يقوم بدوره براندون دي وايلد ، وهو منهمك بالحركة الدائمة خروجاً ودخولاً طيلة المسرحية . هؤلاء الثلاثة محصورون ضمن مطبخ البيت الذي سيجري فيه الزفاف ، هذا الحدث الكبير على الجزء اللامرئي من المسرح . أقر النقاد ان مسرحية «مدعو الزفاف» تكاد تخلو من أية حبكة او حتى تطور في الشخصيات إلا أنها استطاعت تكوين حالة نفسية غير عادية . وحسب رأي ريتشارد واتس في «نيويورك بوست» فإنها نوع من الجمالية الحزينة الرقيقة الأخاذة والغريبة (٦ كانون الثاني ١٩٥٠) .

ساهمت المسرحيات الأولى ذات التوجه الاجتماعي للكاتبة ليليان هيلمان (١٩٠٥ -) في الحركة المسرحية الهادفة في فترة الثلاثينات وإن لم تكن لها صلة بمسرح المجموعة ففي ١٩٣٤ كتبت المسرحية الاستفزازية عن السحاق «ساعة الاطفال» متأثرة بالواقعية النفسية عند ايسن . إلا أن أفضل مسرحياتها المعروفة هي «الثعالب الصغيرة» ١٩٣٩ وهي دراسة عن الجشع في اسرة جنوبية خلال فترة «إعادة البناء» بعد الحرب الأهلية الأمريكية ، وهي تعتمد على تقاليد المسرحية المحكمة الصنع كميلودراما تشويقية . أما مسرحيتها «حارس على الراين» (١٩٤١) فقد كانت اتهاماً حقيقياً للنظام النازي . قامت هذه الكاتبة بجولة واسعة في أوروبا وروسيا السوفييتية في

عامي ١٩٣٦ و ١٩٣٧ ونتيجة لنجاح «الثعالب الصغيرة» و «حارس على الراين» تلقت دعوة لزيارة روسيا مرة أخرى عام ١٩٤٤ أما أهم أعمالها المسرحية التالية فقد أخرج حسب الأسلوب التشيخوفي .

أخرج هارولد كلورمان مسرحية هيلمان «حديقة الخريف» (١٩٥١) وقد أظهرت هذه المسرحية سواء من حيث الموضوع أو مادة الحوار انتماءها لإسلوب تشيخوف أكثر من أبسن . إنها صورة مؤثرة ولطيفة لمجموعة من متوسطي العمر في حالة بائسة ، يعيشون جميعاً تحت وطأة الاحساس بالفشل في نزل وضيع على خليج مكسيكو . وتتميز بالظرف والحدة وإن كانت تخلو من الدفء التشيخوفي المتميز وهذا ما جعل كلورمان يصف كوميديتها بأنها «لاذعة» ومؤلفتها «عملية» . كثير من النقاد أشاروا الى وجود «المزاج التشيخوفي» أي أنها تأملية وكئيبة . كتب جون ماكلين في «جورنال أمريكي» أنه لمس بشكل خاص «تأثير تشيخوف الذي نحس به من خلال الأحداث . . ما كنت لأستغرب سماع أولئك الخطابين وهم يقطعون أشجار الكرز مع إسدال الستارة الأخيرة .

ظلت هيلمان معجبة بتشخوف طيلة حياتها ، حتى انها حررت مجموعة معروفة من رسائله عام ١٩٥٥ وقد عبرت في مقدمتها لهذا الكتاب عن غضبها لأن مسرحيات تشيخوف عرضت بطريقة تصوره رجلاً يبكي مصير «الناس المحبطين الانفعاليين والمحبين . . كأنهم أناس كالقطر النفث على طاولة مغبرة بانتظار الريح التي ستهب لتكنسهم» . وخلافاً لذلك كانت مقتنعة ان تشيخوف «شديد الواقعية موضوعي خشن التفكير» . مثل هذا الرأي قد يعلل اللهجة الموضوعية القاسية السائدة في «حديقة الخريف» ومسرحية أخرى عن الحياة الجنووية المتفسخة هي «دمى في السقيفة» (١٩٦٠) من الجدير بالذكر أن أعمال هيلمان بدأت تحظى بتقييم ايجابي متزايد منذ الحرب أما الآن فقد حان الوقت لإعادة تقييم مكانتها في الحركة الواقعية بشكل عام .

تبعاً يوجين أونيل (١٨٨٨ - ١٩٥٣) المكانة الأولى في التأليف المسرحي خلال النصف الأول من هذا القرن. وهو مؤلف مستعد لتجريب أية أداة أو تقليد أو أسلوب في تاريخ المسرح القديم أو المعاصر. فبعد مسرحياته النصف طبيعية والنصف رمزية ذات الفصل الواحد حول عمال البحر في سعيهم لتأمين عمل ضمن مجموعة بعنوان «اس. اس. غلنكيرن» (١٩١٦ - ١٩١٨) بدأ متأثراً بالناقد الطليعي الشهر كنيت ماغوان ومصمم الديكور روبرت آدموند جونز في محاولاتهما على مسرح بروفستان. لكنه لم يفكر، بشكل واع بأسلوب أقل مليو درامية إلا عند نهاية عمله في المسرح. كان مقتنعاً أن سترندبيرغ هو «رائد الحداثة في مسرحنا» ليس في مجال الرمزية والتعبيرية فقط وإنما أيضاً الطليعية المتطورة المناسبة للتعبير عن «القوى النفسية الداخلية» ومن المؤكد أن أونيل كان يبحث عما سماه «الإحساس الكبير بالحياة» مما يعني أن واقعية تشيخوف ليست الإطار المناسب الذي يبحث ضمنه عن جذور أسلوبه الواقعي. وقد تعمد في معظم أعماله التوجه إلى «نقيض مسرحية الشخصية» وهي المسرحية التعبيرية التي ستناقش في الجزء الثالث. ومع ذلك فإن أونيل اعتبر تشيخوف مؤلف «أفضل المسرحيات الخالية من الحبكة» (هيرالد تريبيون ١٦ تشرين الأول ١٩٢٤) وبعد خمسة عشر عاماً تخلى أخيراً عن تجاربه المتنوعة في التراث فكتب في سنواته الأخيرة ثلاث مسرحيات هامة تشبه السيرة الذاتية وهذه المسرحيات الرائعة هي «عودة رجل الثلج» (كتبت عام ١٩٣٩ وعرضت ١٩٤٦) و «رحلة النهار الطويلة في الليل» (كتبت ١٩٣٩ - ١٩٤١ وعرضت ١٩٥٦) و «قمر للمشوهين» (كتبت ١٩٤١ - ٤٣ وعرضت ١٩٤٧) يمكن تلمس تأثير مسرحية غوركي «الحضيض» في مسرحية «عودة رجل الثلج» من حيث النماذج التي تقدمها وهي مسرحية طويلة يتستغرق عرضها خمس

ساعات تقريباً ويؤدي أدوارها حوالي عشرين شخصية على خشبة وهم من المنبوذين والعاهرات الذين يسكنون حانة هاري هوب على الشاطيء حيث تدور الأحداث عام ١٩١٢ . والحوار مغرق بالتشاؤم إذ أن كل شخصية فيها تعاني من انهيار أحلام حياتها كاملة . ومع ذلك تظل هذه المسرحية المتشائمة أقرب الى عالم تشيخوف من عالم غوركي في حبكتها التي لا تكاد تذكر، واهتمام شخصياتها بموضوع معين عبر ردود أفعالها نصف الهزلية . قام إدي داولينغ بإخراجها على مسرح مارتن بيك (نيويورك) مثل فيها كل من دادلي ديغز بدور هوب وجيمس بارتن بدور المتطفل هيكلي . ان النقاد الذين وجدوا هذا العرض عميق التأثير اعتبروه في الوقت نفسه مملاً وعندما أخرجها بعد عشر سنوات جوزيه كوينتيرو على مسرح سير كل في سكوير (نيويورك) قام جاسون روبردز الابن بدور هيكلي ، فكان عرضاً على درجة من الجودة فرضت إعادة تقييم مزاياها كعمل مسرحي رائع يعزز مسار الحركة الواقعية .

لقد كف أونيل عن تقديم التنازلات لكسب اهتمام الجمهور ، ولم يعد يصبر على المشاركة الوجدانية بالشكل الذي يمثل احد مبادئ سترندبيرغ القائمة وراء «رحلة النهار الطويلة في الليل» ذات المكانة الرفيعة . وهي عبار عن سيرة ذاتية بشكل كامل ، تصور بطريقة واقعية أتقنها المؤلف ، صراع أفراد أسرته العنيف فيما بينهم . تدور أحداثها مثل «عودة رجل الثلج» في عام ١٩١٢ ايضاً . جيمس تيرون المفرط في تقثيره يدفع بزوجه ماري الى تعاطي المخدرات ، وولده الكبير الى الشراب والانغماس في الملذات في وقت يقع ابنه الأصغر فريسة مرض السل . إنها تصوير مقنع تماماً للحياة العائلية ومع ذلك فإن «الواقعية» الحقيقية مغلفة بالوهم : إن تقسيم المسرحية الى أربعة فصول يمكن من تتبع حياتهم من الصباح حتى الليل . هذا الشكل يساعد في تحديد معالم عذاباتهم إذ يتحول الأمل الى قلق كما يحمل الليل معه اليأس - إنه نمط الحياة المأساوية ذاتها . ولذلك قيل إنها «قصة المعذبين» وإذا

كانت نهايتها ميلودرامية بالمعايير الحديثة فإنها مع ذلك قوية التأثير، وخصوصاً حين تُسمع الأم وهي تعزف البيانو تحت وطأة المورفين قبل أن تظهر حاملة ثوب زفافها القديم . وبينما تعيد ذكرياتها وكأنها في حلم، يصب الرجال المنهكون والنشيطون مع ذلك، الشراب مرة أخرى ثم تسدل الستارة وهي تقول : «عندئذ حصل لي شيء ما في الربيع . نعم، أتذكر . وقعت في حب جيمس تيرون . وكنت سعيدة جداً لبعض الوقت .

لم يكن أونيل يريد لمسرحية شخصية بهذا الشكل ان تعرض ، إلا أن ما لاقتته من نجاح أثناء عرضها في ستوكهولم ١٩٥٦ ، اضافة للنجاح المماثل الذي احرزه كوينتيرو عند تقديم مسرحية «عودة رجل الثلج» على مسرح برود واي جعل أرملة أونيل توافق على إخراج مسرحية رحلة النهار الطويلة في السنة ذاتها . وعندما كانت لندن مشغولة «بالشباب الغاضب» ومسرحية «انظر الى الورا غاضباً» ١٩٥٦ كانت نيويورك تعيد اكتشاف أعظم مؤلف مسرحي لديها ، إنه عجوز غاضب . قدمت هذا العرض فرقة متميزة شاركت فيه فلورنس الدريدج بدور ماري وفريديك مارش بدور تيرون ، برادفورد ديلمان بدور ادموند وجاسون روبردز بدور جامي . كتب والتركيب في نيويورك هيرالد تريبيون (٩ تشرين الثاني ١٩٥٦) ان أونيل «يبدو وكأنه يعيد تأكيد وجود الأشباح (في اسرته) أينما كانوا لأنه يعرف كل ما هو مرعب من أعمالهم ومع ذلك يحبهم» لكن أكثر مشاغل النقاد هو مصدر اسلوب أونيل الجديد فقد اعتقد بروكس اتكنسون (في نيويورك تايمز) ان هذه المسرحية «تشبه رواية من روايات دستوفسكي كتب حوارها سترندبيرغ» واعتبرها روبرت كولمان (في ديلي ميرور) نسخة تشيخوفية طويلة جداً مع حقد انتقامي وقليل من العاطفة الأصلية» وأخيراً دعنا نسلم بأنها تمثل ، بشكل استثنائي ، أونيل في أفضل أحواله : إنها عمل مسرحي عظيم ، قبيح ، لا يمكن إنكاره .

ظهر جامي السكير مرة ثانية شخصية أكبر سنّاً بأربعة عشر عاماً يعزّيه في ورطته علاقته بفتاة فلاحية رائعة الجمال في «قمر للمشوهين» وهي تتمة كوميدية -حزينة لمسرحية «رحلة النهار الطويلة» افتتحت في كولومبوس، اوهايو، وأخرجها آرثر شيلدز على مسرح آبي . قام بأدوارها الممثلون المتحدرون من أصل إيرلندي فقط . إلا أنها كانت تلقى الاعتراض من الرقابة في كل مكان تعرض فيه . فقد كتبت بنفس الأسلوب الواقعي الانفعالي الهاجسي الذي كان أونيل قد استقر عليه آخر الأمر . ومثل بقية مسرحياته ، يمكن القول إنها مطبنة تكرارية وأفكارها عادية لكنها مع ذلك مؤثرة على المسرح بشكل غير متوقع لأن المشاعر القوية فيها توفر مادة تمثيلية من الطراز الاول ، وتستطيع ان تأسر المشاهد عاطفياً ضمن عالم شخصياتها المعذب .



١٥ - الواقعية في أمريكا وليامز وميللر

هواية الحيوانات الزجاجية (١٩٤٥) موت بائع (١٩٤٩)

مؤلفان مسرحيان أمريكيان، كلاهما واقعي الأسلوب، قدما عبر ماحققاه تبريرا للسعي الأمريكي الدؤوب وراء الواقعية. إلا أنه لا يمكن اعتبار آرثر ميللر وتينيسي وليامز ابسن وتشيوخوف المسرح الحديث. مع أن الفروق بين طريقتيهما في رؤية العالم المحيط بهما تذكر بالفروق بين ذاك النرويجي وذاك الروسي. ففي حين نجد ميلر صريحا نرى وليامز ملتويا وفي الوقت الذي يلح فيه ميلر على إصدار حكم، يرفض وليامز حتى مجرد إبداء الرأي.

إن عالم تينيسي وليامز (١٩١٤ -) الدرامي مليء بالمخاوف الشخصية التي تنتظر ضحاياها، وإن أول نجاحاته هي مسرحيته المحببة الى قلبه «هواية الحيوانات الزجاجية» ١٩٤٥. تفصح مشاهد هذه المسرحية عن البيئة المدنية الخائفة لأسره جنوبية تعيش على ذكرياتها في سينت لويس بشكل يذكرنا الى حد ما بأسرة «الإخوات الثلاث» اعتمد تصميم المشاهد المبتكر في عرضها الأول، والمكون من جدران شفافة ونصف شفافة على الضباب والقماش القطني مع اضاءة خاصة، وبشكل «يسعى لتحمل المسؤولية في معالجة واقعيتها واستخلاص جوهرها. ويحاول - ولعله نجح فعليا - ايجاد الوسيلة الانجع والتعبير الأكثر حيوية وتأثيراً عن الأشياء كما هي. . لأن وليامز لم يكن يكتب مسرحية ذكريات فحسب، وإنما مسرحية عن مؤثرات غير محددة ضمن جدران غرفة» كما يقول مصممها جوميلزير

في كتابه «تصميم الديكور في المسرح» وعلى كل حال، لا الإطار اللاواقعي لهذه المسرحية التي يؤدي فيها ابن العائلة دور الكورس في المشاهد المتعلقة بذكرياته، ولا تلك الحيل الانطباعية الموجهة لإبراز عناوين وانطباعات (حذفت في عرض نيويورك دون ان تؤثر على بنية المسرحية) استطاعت ان تحرفها عن الخط التشيخوفي للحدث الرئيسي.

اجمع النقاد على أن «هواية الحيوانات الزجاجية» مسرحية «مزاج» ينقصها الحدث الدرامي بالمعنى المتعافى عليه. ومع أن لويس كرونيبرغر عبر عن استيائه (في نيويورك تايمز نيسان ١٩٤٥) من لحيل الخارجية المستخدمة في المسرحية (كان تشيخوف يعمل من الداخل بشكل لم يفعله السيد وليامز) وتابع قائلاً «ان مشاعر الشفقة المختلطة بالكوميديا فيها والتفاصيل الطبيعية المختلطة بالجو الشفاف، واهتمامها الزائد بالذكريات، ونسجها المكون من الآمال المستحيلة والتوق للماضي ثم الشفقة المضنية على الذات، كل هذا يجعل هذه المسرحية أكثر من مجرد عمل تشيخوفي بسيط واعتبرتها وليلا وولدورف (نيويورك بوست) ذات مستوى شاعري أصيل «كالحياة تماماً، عميقة تأثير، مضحكة جداً ومحنة حتى اليأس». فيها الدعابة اللطيفة السريعة والفهم الانساني اللذان تحاول الأم أماندا وينغفيلد عبرهما إحياء علاقات مجاملة قديمة لتضمن زوجاً لابنتها. والرقعة التي تظهر من خلالها الممثلة لورييت تايلور كبرياءها المتداعي وجمالها الزائل، بشكل يجعلها أفضل شخصية تشيخوفية عرفت المسرحية الدراما الأمريكية تمزج ما بين أنانية المرأة المعمرة لمدام اركادينا في «النورس» ولطف وسماحة نفس مدام راينفسكي في «بستان الكرز».

نجد أول صورة يقدمها وليامز للمرأة النموذجية في خداعها المؤسف لذاتها في مسرحية من فصل واحد تحمل عنواناً ساخراً «سيدة المستحضرات التجميلية» (وقد كانت هذه المستحضرات المركبة من نبات العايق تستخدم أصلاً ضد القمل) في هذه المسرحية تحاول عاهرة من نيو أورليانز المحافظة

على مظاهر الحشمة بشكل مؤس . تجد هذه المرأة العزاء في رجل يشاركها نفس المنزل المهجور ويقدم لها كأساً من الويسكي . يسمي نفسه انطون بافلوفيتش تشيخوف ، وتلك لفظة طريفة لاتخلو من اشارة لاهتمامات هذا المؤلف في تلك الفترة . ظهرت هذه المرأة نفسها ثانية عام ١٩٤٧ كشخصية رئيسية في رائعة وليامز «عربة اسمها الرغبة» . في هذه المسرحية ، التي لم يسبق لها مثيل ، تعيش بالانش دوبيوس المرأة المشكوك بأخلاقيتها على اجترار احلامها . فهي مجبرة على العيش مع أختها ستيل ذات السمعة الاحسن في شقة بائسة بشارع خلفي من مدينة نيو اورليانز . إن كبرياء بلانش الموهوم ولغوها الذكي المتواصل يظهران عجزها عن مواجهة حقيقة نفسها . كما أن اغتصاب زوج أختها ستانلي كوالسكي لها يرمز الى عدم واقعية أوهامها الناعمة في بيئة عدائية قاسية .

أخرج إيليا كازان مسرحية «الترام» لمسرح المجموعة وقامت جيسिका تاندي بدور بلانش يشاركها مجموعة من ممثلي «المنهج» أمثال مارلون براندو كارل مالدن وكين ستانلي . كتب اريك بنتلي في «بحثاً عن المسرح» ان هذه المسرحية «بدت واقعية أكثر مما هي بالفعل» وبرأيه تقع مسؤولية ذلك على اخراج كازان وكما يقول بنتلي ايضاً يركز اسلوب عمل كازان بالدرجة الاولى على «الخط العام» لكل من الشخصيات بشكل يمكن مقارنته مع «الهدف الرئيسي» عند ستافسلافسكي . كان العالم الداخلي لشخصية بلانش ، عالم مواطنها القديم (بيل ريث) والمشهد الذي تقدم فيه نفسها هو الواقعية الغنائية التي حاول ترسيخها والمصدر الذي جاء منه اسلوب الاخراج هذا ومقابل تزيين بلانش لأوهامها يبرز عالم كوالسكي الوحشي الذي لم تستطع بلانش إخفاء سوء تكيفها معه ، انها «فراشة في غابة» وقد كتب كازان في دفتر مذكراته أثناء عملية الاخراج أنه أبرز حقيقة أخرى في هذه المسرحية وهي أن بلانش «نسخة عن كل النساء في رقة الجمال وعمق الوضوح» ولذلك يجب ان «تؤدي وتعامل وان تتصرف كشخصية لها

أسلوبها المحدد». ان هذه المعالجة شكل من أشكال الواقعية الشعرية التي اكتملت بتصميم ميلزير لخلفية بسيطة من الجدران شبه الشفافة مع الاضاءة التي توجه اهتمام المشاهد على جزء من الخشبة في لحظة معينة بحيث تخلق «فراغاً محدوداً لكنه يعطي انطباعاً بالمدى اللامحدود».

بعد هذه النجاحات تابع وليامز تقديم نماذج بدائية عن العزلة الروحية التي تحتاج الى شيء من الحنان. تعتبر مسرحية «وشم الورد» (١٩١٥) كوميديا متميزة بسبب عناصرها الساخرة فهي تصور مجموعة صقلية تعيش على شاطئ الخليج (غلف كوست) بينهم سيرافينا ديل روز المرأة التي كرس حياتها بشكل لا يطاق حباً لزوجها المتوفي. لكن سيرافينا هي الأخرى حالة من حالات خداع الذات. فتخضع لغريزتها الجنسية الجامحة وتخفف عن نفسها مع سائق جرار عابر بكل ما في ذلك من تناقض مع الذات. يحقق وليامز توازنا حساساً من خلال مزج الرقة الغنائية بالخشونة والشفقة بالسخرية. تمثل هذه المسرحية نقلة من واقعية تشيخوف الى واقعية اوكتيبي حتى تكاد تكون كوميديا سوداء أما مسرحية «قطة على سطح من صفيح ساخن» التي اخرجها ايليا كازان ١٩٥٥ فتصور أسرة بكاملها يعيش أعضاؤها حالات من الكذب على الذات لكنهم هذه المرة أكثر غنى ويعيشون في قصر بمزرعة على المسيسيبي. الأب مقتنع أن لا علاقة لاحتضاره بالسرطان. ولده اللوطي مستسلم للشراب. وزوجة الابن الصغيرة تعتقد أنها مازالت قادرة على إغرائه. عالم ظاهره. بهجة، باطنه مليء بالخيبة. صور مليئة بالألم والصدمات والعواطف المكبوتة والعنف. يعمل وليامز على شحن الخبرات العادية في الحياة بشكل متزايد ليخلق عالماً خيالياً لكائنات بشرية تعيش باستمرار على حافة الأزمة. ونتيجة لذلك أنشأ حواراً رفيع المستوى يضرب جذوره في الحديث الواقعي، لكنه أكثر قدرة على التعبير بكثير. وهكذا يمكن القول إنه ما من مؤلف مسرحي امريكي تفوق عليه في فهم الخشبة وإدراك التناقض الانساني وصراعاته.

من الجدير بالاهتمام ان وليامز، كأبي واقعي متشدد، يرى ان عليه ان يعود مرة بعد اخرى الى الموضوع الذي يشكل هاجسه . فقد قدم عام ١٩٧٨ خلاصة درامية عن مجمل مصادر إلهامه القديمة من خلال مسرحيته الرائعة «ثيو كادي» معتمداً بشكل فعلي على راوٍ في سيرة ذاتية ليتحدث نيابة عنه كما فعل توم وينغفيلد في «هواية الحيوانات الزجاجية» وفيو كاري هو الحبي القديم من نيواورليانز حيث يعود المؤلف مرة أخرى الى أشباحه هناك . وهؤلاء يشملون جين التي تعتبر نسخة متطورة عن بلانش دوبيوس في استسلامها للاغراء واتخاذ عشيق لها ، ونايتينغيل الرسام اللوطي المسلول وسيدة تدعي ويروهي صاحبة نزل ذات مظهر صارم رغم هشاشتها الحقيقية . لم يكن هذا التكرار الممل مقبولا في نيويورك إلا أن المخرج كيث هاك - على مسرح بيكاديلي في لندن - تمكن من جعل الحنين للماضي موضوعاً أساسياً بحد ذاته على طريقة تينيسي وليامز الكلاسيكية من خلال خلفية الاطار الهيكلي المألوفة التي تتحرك ضمن تعاقب مصحوب بتكرار الموسيقى التصويرية . لم هذا الاحاح على العودة للماضي ثلاثين سنة للوراء؟ يقول جاك تينكر في ديلي ميل (١٦ آب ١٩٧٨) ان وليامز «كشاعر حديث في أيامنا يكتب عن المنبوذين والذين يحسون بالعزلة والوحدة» بحيث يطهرنا من آثامنا عبر شففته وفكاهته . لقد أظهر هذا المؤلف في هذه المسرحية قدرته على الابتسامة لضحاياه بدلاً من الصراخ في وجوههم وبهذا الشكل ضمن الابتعاد بالقدر المناسب عن الواقعية الكلية مما أضفى الكمال على موضوعية الكاتب الفنية كلياً .

استقطب آرثر ميللر (١٩١٥ -) اهتماماً نقدياً عام ١٩٤٧ عندما قدم مسرحية اجتماعية مؤثرة على طريقه إبسن . إنها «كلهم أبنائي» التي تتحدث عن أحد أعمدة المجتمع وهو رجل أعمال يبيع طائرات معطوبة للجيش أثناء الحرب . وقد قدمها بشكل لائق ممثلو فرقة المجموعة كما أخرجهما ايليا كازان . واخرج كازان ايضاً أفضل مسرحيات ميللر «موت بائع» عام ١٩٤٩

وقد صمم ديكورها ميلزينر . اعتبرت هذه المسرحية نموذجاً للمسرح الأمريكي في منتصف هذا القرن . لقد حدّ حوارها الواقعي المكثف من النزعة الأخلاقية ومن عنصر النقد الاجتماعي في الكتابة . لكنه عزز خصائصها التراجيدية وخصوصاً من خلال إبراز الشخصية المركزية ويلي لومان التي أثار انهيارها المشاهدين في كل مكان . استطاع ممثل فرقة المجموعة لي . ج . كوب أن يعطي المفهوم الأمريكي لهذه الشخصية حقه . كما استطاع أسلوب هذه المسرحية التخفيف بما فيه الكفاية ، من كآبة هدفها بشكل أظهر أن ميللر قد تحول مبتعداً قليلاً عن إبسن ليصبح أكثر قرباً من تشيخوف . لومان بائع مقتنع بفلسفة البيع القائم على التنافس فهو يشعر بضرورة الإيمان بأن مبدأه «حيوي لانكلترا الجديدة» حتى عندما يعرف أن الأمر غير ذلك . وهكذا يدفع بأسرته معه الى حالة خداع الذات التي يعيشها ، ويدمر أوهام ابنه ييف خصوصاً وأن كلا منهما يجعل من الآخر قيمة مثالية . إن البنية القائمة على الحدث في هذه المسرحية تخلق تبايناً بين تصورات ويلي الرومانسية عن الماضي والحقيقة المرة للحاضر . ويصبح هذا التباين أكثر وضوحاً من خلال تغيير ميلزينر الدقيق للإضاءة من شمس ساطع الى درجات أقل لمعاناً . فقد سجل ميلزينر في دفتر ملاحظاته عن تلك المسرحية ان وجهة النظر القائمة خلف المشاهد المتعلقة بالماضي تخص ويلي وكأنها أحلامه في اليقظة ، والمسرحية ككل تمثل اعترفه . والحقيقة أن العنوان الأول الذي كان ميللر قد اختاره لهذه المسرحية هو «مكنونات رأسه» ان تصوير الحوافز والدوافع القسرية في تقابلها مع مخاوفه وأساليبه الدفاعية المختلفة شجعت كازان على البحث عن الدوافع الخفية . وراء كل سطر فيها كما أن الحوار الثري الواضح أغنى هذه المسرحية بمجموعة من النبرات والتغيرات الصوتية والايقاعات جعلتها مفعمة بالحياة على خشبة .

اعتبرت مسرحية «موت بائع» بشكل عام «تراجيديا عن سكان الضواحي» . وقد أعاد ميللر النظر في موقفه و «التزامه» كمؤلف مسرحي من

خلال المقدمة الشهيرة لكتابه «مجموعة مسرحيات» ١٩٥٨). فقال «للا علاقة للشعر في مسرحية ما بواقعيته أو عدم واقعيته، وإنما له علاقة بالترابط العضوي بين أجزائها لقد اقتنع أن إبسن لم يكن يكتفي بمجرد إظهار ما حصل بل كان يفسر مجريات الاحداث وتطورها كما ان إبسن وثق الماضي بهذه الدقة لأن فهم جذور الحاضر ضروري لأي مستوى «أعلى من الادراك». ولذلك أوضح ميللر أنه بكتابة «موت بائع» لم يكن يقصد كتابه تراجيديا او ينبغي تقييم مكانة ويلي اعتماداً على أية معايير إغريقية او إليزابيثية عن البطل التراجيدي. وذلك لأن المكانة في العصر الحديث لم تعد تقرر المعاناة التراجيدية بل إن «الانسان العادي مهياً ليكون موضوعاً للتراجيديا باسمى معانيها تماماً مثلما كان الملوك». ما يهم هو المعاناة الواعية للشخصية المركزية بكبرياتها وكرامتها. لقد انتهك ويلي لومان قانون النجاح في المجتمع. هذا القانون الذي لا تطاق الحياة بدونه. ولذلك لم تكن استجابة الجمهور قائمة على التساؤل «ما الذي سيحدث بعد ذلك ولماذا؟» بقدر ما كانت «أوه، يالله، هذا طبيعي!» وقد تحدت بنية المسرحية بما كان مطلوباً لتكوين ذكريات (ويلي) بشكل يشبه كتلة من الجذور المتداخلة بلا بداية ولا نهاية. لم يلجأ ميللر لمثل هذه الصيغة اللامركزية في أي من مسرحياته بعد ذلك إلا في «بعد السقوط» ١٩٦٤ حيث يصعب على أية شخصية ان تستوعبها ذهنياً. على كل حال استطاع المخرج إيليا كازان، بموهبته الفذة وميله نحو التحليل النفسي أن يظهر وحدة هذه المسرحية القائمة على مجموعة من العقد النفسية لشخصية واحدة.

كان آرثر ميللر يصر على الدور الأخلاقي بشكل لا ينجده عند إبسن او تشيخوف. وقد تابع سعيه في سبيل دراما اجتماعية ذات هدف صريح وخصوصاً في مسرحية «الاختيار القاسي» ١٩٥٣ التي تعالج محاكمات ساحرات مدينة سيلم في مستعمرة انكلترا الجديدة. وهي مسرحية احتجاجية تتعرض للاضطهاد السياسي في ممارسات لجنة السناتور جوزيف مكارثي

بعد الحرب . ومع أن بطل المسرحية جون بروكتور تعرض لهذه الكارثة العامة دون أن يقترب أي ذنب كانت المسرحية غاية في الوضوح من الناحية الاخلاقية لأن ما فيها إما أبيض ناصع أو أسود حالك . وهذا ما ساعد بشكل مريح على تحقيق هدفها المنشود وهو إثارة المشاهدين . وباعتبارنا نعلم أن بروكتور على حق نشعر أننا نحن أيضاً على حق . وبنجاح أكبر تعالج مسرحية «مشهد من الجسر» ١٩٥٥ الاحتمالات المساوية التي تنتج عن أعراف الولاء عند المهاجرين الايطاليين في بروكلين . هذه الأعراف التي يقع ضحيتها العامل إدي كاربون في حوض السفن . إنه يلجأ إلى شخصية الكورس بهيئة محام محلي ، وبشكل غير درامي ، ليؤكد الدلالات القائمة خلف الحدث . ومثل وليامز استخدم ميللر الأسلوب الواقعي السائد ثم ابتعد عنه . إلا أنه كان شديد الإيمان بأن دور المؤلف المسرحي هو تقديم الأفكار للمشاهد . ولسوء الحظ لم يشترك مع إبسن في فكرته عن البعد الأعمق للصوفية الشعرية .

من المناسب أن نتوقف عند مؤلف أمريكي أو اثنين آخرين في فترة الخمسينات ممن نالوا اهتماماً بسبب أعمالهم الواقعية . فهم وليم اينج (١٩١٣ - ٧٣) الذي حظي بتشجيع تينيسي وليامز كمؤلف مسرحي ، علماً بأنه يوجد شبه كبير في التكنيك لـديهما . وباعتبار اينج . من سكان غرب وسط أمريكا فقد كتب بتفصيل دقيق ، على طريقة تشيخوف ، عن الناس الذين عرفهم في الأربعينات والخمسينات من هذا القرن في كل من كنساس وميسوري . عرضت مسرحيته الثانية «عد ياشيبا الصغير» على مسرح غيلد في نيويورك عام ١٩٥٠ وأخرجها دانييل مان . يمكن القول إنها حققت نجاحاً مقبولا حسب معايير برودواي ، خلال عروض دامت أقل من ستة أشهر وهي تعالج موضوعاً بسيطاً لزواج غير ناجح . وتركز بشدة على شخصيتي الزوج والزوجة . قام سيدني بلاكمان بدور دوك ديلاي الذي يقلع عن المشروبات الروحية ويتألم في صراعه للحفاظ على شرفه في بيت تسيرة

زوجته لولا المستهتره أخلاقياً. تؤدي دورها شيرلي بوث. تدريجياً تصل الأمور إلى أزمة خانقة عندما يصبح الاثنان أمام مستقبل يائس مشترك. بعض النقاد استحسن هذه المسرحية وبعضهم رفضها بشدة. كتب جون تشابمان في نيويورك ديلي نيوز ١٦ شباط ١٩٥٠ معتقداً أن هذه المسرحية تعتبر «شيئاً من تشيخوف و شيئاً من آرثر ميلر و شيئاً من الأنجيل المقدس حين تبين أنه لا مقومات لشخصية «المدمن» ومع ذلك ظلت هذه المسرحية مقنعة في معالجتها للحاجات الانسانية وضرورة التعاون المتبادل. ان تكرار حلم لولا الناعم والهاديء حول كلبها الضائع شيبا يرمز الى ضياع شبابها وجمالها كما يرمز لطفلهما المفقود وضياع آمنيات ماضيها. تنتهي المسرحية بغنائية تشيخوفية حين تقتنع لولا نهائياً ان شيبا لن يعود أبداً في الوقت الذي يرشف دوك عصير الفواكه بصمت.

في مقدمة لمجموعة من أربع مسرحيات له نشرت عام ١٩٥٨ تكلم اينج عن المبادئ التي اهتدى بها كمؤلف مسرحي. فقال إنه لم يرغب بكتابة مسرحية غرضها الأساسي ان تحكي قصة: «انني اعتبر المسرحية موضوعاً انشائياً لا قصة، وتقطيراً للحياة لا سرداً لها» ووصف «عد يا شيبا» بأنها «نسيج الحياة». تعتبر الشخصيات فيها «الأنواع المكونة للبيئة» ثم اتجه فيما بعد، كما قال، ليملاً لوحدة أوسع و«يكتب مسرحيات شاملة بمبادئها تستفيد من الخشبة بشكل أوسع» ولذلك تجنب المشاهد العنيفة كالتي نشاهد فيها دوك مخموراً يهدد حياة زوجته لولا.

وبذلك سعى الى «التوسع» بدلاً من «التعمق»: «أريد أن أجعل مجموعة من الحكايات تتطور معاً وأن أبقى ما أمكن من منطقة التمثيل على الخشبة مشغولاً قدر الإمكان.

إنني استخدم جزءاً من الحدث للتعليق على جزء آخر لا يتحول الانتباه عنه وبذلك يأخذ اينج بإحدى صيغ تشيخوف الواقعية. إن المسرحية التي وضع فيها خطته الجديدة على محك الاختبار هي

«نزهة» ١٩٥٣. في هذه المسرحية يأتي هال كارتر، الشاب الوسيم، باحثاً عن عمل الى بلدة صغيرة في كنساس حيث تؤدي مباحثاته برجولته الى بث الفوضى في حياة مجموعة من النساء المحبطات. المكان شرفة وفناء بيت قديم حيث يستطيع هال إغواء أجمل فتاة هناك ليهجرها بعد ذلك.

استبدلت هذه النهاية الباردة في عرض نيويورك على مسرح غيلد كما أخرجه جوشوا لوغان وصمم الديكور ميلزير. اعتقد والتركير كما جاء في نيويورك هيرالد تريبون في ٢٠ شباط ان لوغان بالغ بإخراجه في التأكيد على «الحالات النفسية» الحساسة في المسرحية. وقد زال تأثير تشيخوف عندما عملت هذه النهاية المعدلة بشكل مفاجيء على تفجير الحدث الهش الذي سبقها. والغريب ان اينج كان قد كتب في مقالة عن «النزهة» انه يجب مقارنتها مع رحلة ينبغي أن تكون كل لحظة منها ممتعة مثل لحظة النهاية».

أما مسرحيته التالية «موقف الباص» ١٩٥٥ فقد كان دور القصة فيها أقل ايضاً. (أعتقد ان «موقف الباص» تحوي أقل قصة واقعية شهدها مسرح برودواي) تكمن مزايا هذه المسرحية في مادتها وبنيتها لأن المؤلف كما يقول، كان يبحث عن قيم درامية بشكل نسبي فقط، وينظر الى الشخصية بالمقارنة مع شخصية اخرى. في هذه المسرحية مثلاً نرى أن حماس وكسل وسذاجة الكابوي، في بحثه عن الحب مثير للاهتمام فقط إذا ماقورنت، في نفس الوسط، مع لا أخلاقية شيري وفسق البرفسور وخشونة غريس وكارل العرضية وبراءة طالبة المدرسة الماثم هزيمة رفيقه فيرجل. ومع ذلك هل كان جمع الشخصيات، مهما تكن المقارنة ناجحة سواء في موقف باص او نزهة كاف لإعطاء المسرحية المسوخ الكافي. ان مسرحيات اينج المكتوبة بلغة الوسط الغربي الواضحة وبتصويرها الدقيق للشخصيات تعرض اشفاقه على الحياة الرتيبة والبؤس المعنوي للناس الذين اختارهم. إلا انها لاتقدم سوى المزيد من الحلول العاطفية لمشاكلهم.

هناك مجال آخر حققت فيه الواقعية مكانة مرموقة في الخمسينات.

إنه مجال الواقعية التصويرية المناسبة للتلفزيون هنا يستطيع الممثل التعبير عن الجوانب النفسية والملاح عن كذب، كما يشكل أفضل إطار محلي لتقديم البيئة الشعبية. أن المضمون الانساني والاجتماعي المقتضب والملائم للدراما التلفزيونية شجع مجموعة من المؤلفين المسرحيين على دخول هذا المجال في السنوات الاولى لتطور هذه الوسيلة الاعلامية. تضمنت هذه المجموعة الكتاب الطبعين أمثال تاد موزل وريجنالد رهمز ورود ستيرلينغ وبادي تشايفسكي (١٩٢٣ -). مارس تشايفسكي الكتابة بشكل متواضع فكتب عام ١٩٥٣. مسرحية تلفزيونية «مارتي». وهي وصف لرجل وحيد عادي يقوم. بعمل عادي ايضاً أنه قصاب في مدينة برونكس. خجول الى درجة لا يستطيع معها طلب موعد من قنائة. ويستمر وضعه على هذا الحال الى أن يقابل فتاة عادية خجولة مثله. لقد عدل تشايفسكي البنية الدرامية لمسرحيته بالشكل المناسب للتلفزيون. فأثبتت «مارتي» انها قصة مؤثرة عن الحاجات الانسانية العامة في مدينة كبيرة. ومرة اخرى حقق مثل هذا النجاح المحدود في مسرحية «منتصف الليل» (عرضت في التلفزيون عام ١٩٥٤ وعلى المسرح ١٩٥٦)، وهي وصف رقيق لأرمل يهودي بسيط يرغب بالزواج من فتاة صغيرة بعمر ابنته على الرغم من اعتراض اسرته. كتب تشايفسكي هذه المسرحية للتلفزيون بأسلوب مرح وخفيف. لكنه اختار أشخاصاً عاديين يمثلون الحياة العادية بشكل مقصود. الا أن المستوى الأعلى المطلوب للخشبة كان صعب المنال بالنسبة له عندما تحول الى مواضيع اهم.

ان قائمة المؤلفين الامريكيين في الستينات والسبعينات ممن تابعوا بشكل من الاشكال استخدام الاساليب واللغة الواقعية ولكن بإطار رمزي يمكن ان تمتد من ادوارد اليبى (١٩٢٨ -) في مسرحية «من يخشى فيرجينيا وولف»؟ ذات الاسلوب الغنائي المشرق الرائع، وتنتهي هذه القائمة عند ديفيد مانيت (١٩٤٧ -) بحسه المرفه تجاه الايقاعات والدعابة السائدة في لغة سكان مدن الوسط الغربي كما في «الجاموس الامريكي» ١٩٧٧. ليس

من المستغرب ظهور تأثير اسلوب تشيخوف في أعمال الكثير من المؤلفين الأمريكيين مادام تأثير ستانسلافسكي والمنهج واسعا في مدارس التمثيل في الولايات المتحدة. كما انتعش التمثيل الواقعي بدوره نتيجة التفاصيل الكثيرة المتناثرة التي تمنح الشخصية حياة بموجب الاسلوب التشيخوفي. استطاعت أفضل المسرحيات الأمريكية استيعاب مهارات تتميز بالدقة والموضوعية والعقلانية هدفها تحقيق مستوى واقعي ذي بنية دقيقة النوع يتناقض مظهره مع الحقيقة الكامنة تحته، ويتعارض فيه الموقف مع الآخر وتتعارض الشخصية مع ذاتها تؤدي طريقة عرض تناقض الحقيقة مع المظاهر وأقوال الشخصيات مع أفعالها إلى قطع كوميدي مضحك وتوازن ساخر على الخشبة، مع ما يقتضيه ذلك من تحفظ عند المشاهد الذي يعتبر بحد ذاته، صاحب رأي نقدي. مثل هذا النوع من الكوميديا الواقعية سواء كانت «بيضاء» أو «سوداء» تثير الشفقة حيناً والمرارة حيناً آخر، ويلون الدراما الاجتماعية بالأضداد، الموضوعية المتكافئة تماماً. لقد أثبت هذا التكافؤ في الأضداد في هذا العصر الحديث التشكك الذي لا يمكنه التسليم بتحليل بيتس المزعج قلق السائد فيه.



١٦ - الواقعية الجديدة في بريطانيا ٢٥٣

من ١٩٥٦ حتى الآن

انظر الى الورا غاضباً (١٩٥٦)

الجذور (١٩٥٩) الناجي (١٩٦٥)

يرى غرانفيل باركر في محاضرة له في برنستون عام ١٩٤٤ ان هناك نوعان من الكتابة المسرحية: ضمني وصريح، وكلاهما أثر بشكل جذري على طرق التمثيل. وقد اختار تشيخوف نموذجاً له:

يجب على الممثلة في دور مدام رانيفسكي ألا تكتفي فقط بتوجيهات المخرج فيما تقوله او تفعله، بل يجب إضافة شيء ما مؤثر ومنعبر (وهذا مطلوب أكثر في تمثيل المسرحيات المتأخرة لابسن التي تعتبر «صريحة» و «ضمنية» في آن واحد). وإذا لم يكن الأمر كذلك فسوف يبقى فراغ هائل لامتلاء الشخصية سوى جزء منه.

تعتبر أفضل الكتابات الواقعية المسرحية في بريطانيا بعد برناردشو، من النوع الضمني في المعنى بالتأكيد، ولكن كان التمثيل قاصراً أحياناً عن فهم المعنى الظاهر كلياً، إلا أن الواقعية الجديدة في بريطانيا قطعت شوطاً بعيداً في مجال الوضوح بعد الحرب العالمية الثانية.

في عام ١٩٥٧ كتب جون أوزبورن مقالة جريئة بعنوان «يسمونهم الصرصور». «أريد أن أجعل الناس يحسون. وان أعطيهم دورساً بالإحساس» إنه يتكلم كمؤلف مسرحي جديد متوجهاً الى جيل جديد، فكان اختياره للألفاظ دقيقاً. كان الإحساس عنيفاً بلا حدود واجتماعياً تبشيراً. ومع أن دواعي اعطاء «دروس» في الاحساس قد وسعت من أشكال

الواقعية - مع وجود استثناءات قليلة مثل مسرحيات هارولد بنتر المبكرة التي لا يمكن اعتبارها واقعية نظرياً ومع تجاوز رغبة غرانفيل باركر بكتابة مسرحيات ضمنية - فإن مجمل الصورة العامة للواقعية الأوروبية والأمريكية تبين أن المساهمة البريطانية لم تكن ذات شأن . ورغم أنها انطلقت من الممارسة لا النظرية ، بشكل أساسي لم تستطع تقديم أي مؤلف مسرحي هام ، أو نموذج درامي لبقية العالم . لكنها على كل حال ، مهدت لانتعاش دراما محلية واسعة وتحريضية بشكل لم تشهده سنوات عديدة .

انحدر مسرح لندن في فترة ما بين الحربين الى تقديم دراما شبه واقعية متوسطة النوعية . إلا أن جيلاً جديداً من المؤلفين الشباب أخذ على عاتقه مسؤولية تقديم نوع جديد من الكتابة وعمل على العودة الى جذور الواقعية غير مهال بالتقاليد المسرحية . أطلقت تسميات مختلفة على أعمال هؤلاء الكتاب منها «دراما بالوعة المطبخ» و «دراما صندوق القمامة» و «المسرح الغاضب» و «المسرح الملتزم» وهكذا . وقد توضحت هوية هذه الأعمال بشكل جلي نتيجة الحرب والخيبة التي أعقبت أول فوز لحزب العمال بالأغلبية البرلمانية ، والأحاسيس التي سادت عام ١٩٥٦ (قناة السويس وأحداث هنغاريا) ثم انتشار روح التمرد على البنية الاجتماعية الاقطاعية في بريطانيا . إلا أن هذا التمرد كان موجهاً بشكل خاص ضد توجه الطبقة الوسطى التقليدي السائد في مسرح لندن ، وخصوصاً درامات ت . س . اليوت وكريستوفر فراي الشعرية . قد تكون الدراما الجديدة محدودة ، المجال ، إلا أنها دراما أفكار نثرية مفعمة بالحياة ، محدودة ، تحاول هدم الجدار الذي «يفصل المسرح البريطاني عن الحياة» كما يقول آرثر ميللر . ومن الطبيعي أن يكون لهذا الامر وقع قاس على واحدة من المؤسسات الثقافية البريطانية العريقة خصوصاً وأن ذلك يقتضي التخلي عن قاعة الاستقبال والانتقال للمطبخ .

لم تستمد الدراما البريطانية مقومات نهضتها المحدودة من مدرسة

تمثيل ناجحة كما حصل في أمريكا، ولا من اسلوب وشكل دراميين متقدمين كما في ألمانيا كما أنها لم تأت نتيجة نقاش عام حول أساليب الإخراج في المسرح المعاصر كما كان الحال في فرنسا، لقد كانت عملياً نتيجة جهد رجل واحد. انه الممثل والمخرج جورج ديفاين (١٩١٠ - ١٩٦٦) الذي وقّر صالة للمؤلفين الجدد وأسس فرقة الخشبة الانكليزية على مسرح رويال كورت عام ١٩٥٦. ومع ان رويال كورت قريب من الويست إند (غرب لندن) فإنه لم يكن المكان المناسب ولم يكن يتسع لأكثر من ٤١٦ متفرجاً. انه نفس المكان الذي انطلقت منه شهرة برنارد شو عندما كان بإدارة فيدرين - باركر بين ١٩٠٤ - ١٩٠٧. وخلال بضعة اسابيع صار هذا المسرح محط أنظار المهتمين بالمسرح. وصار مايقدم عليه موضوع نقاش عام بشكل لم تألفه لندن. فقد قدمت هذه الفرقة حوالي مائة مسرحية خلال ستة أعوام، منها أربع وستون لكتاب جدد تابع معظمهم التأليف المسرحي. وقد أصبح لهذه الحركة ناطق باسمها هو الناقد المتحمس كينيث تينان في جريدة الأوبزرفر ومنبر حي من أتباع المدرسة القديمة فقد وضعوا أمام خيارين: إما أن يقاوموا هذه الدراما الجديدة أو يناصروها. لكنها في الأساس كانت عبارة عن مسرح مؤلفين يعمل لتمثيل الطبقة العاملة بكل جرأة، ويهاجم الاحتراف السهل والتفكير البليد في المسرح التقليدي. وإذا كان هؤلاء الكتاب غير متمرسين في اساليب العمل المسرحي المحترف، فإنهم الجدد ضمنوا، على الأقل وجود الشباب الى جانبهم، ولذلك كان كل منهم بمفرده يضع خطة عمله معتمداً على التجربة والخطأ.

كانت خطة ديفاين المعلنة تقوم على تأسيس مسرح كتاب سواء بتشجيع المسرحيين الجدد أو حث الروائيين والشعراء على التأليف المسرحي. وقد ظل واسع الصدر يتقبل الفيض الهائل من المخطوطات التي تصل مكتبه معتمداً على القراءات المسرحية وعرض واحد دون ديكور أو ملابس كطريقة لتحديد صلاحية المسرحية التي ستعرض فعلاً. قد يكون ديفاين مخطئاً بعدم

تأسيس فرقة مسرحية دائمة ترسخ اسلوباً متماسكاً في العرض وعدم تكوين نظام ريبورتوار يرفع المسرحية الثورية كي تحظى بقبول الجمهور ، ولكن فرقة الخشبة الانكليزية وورشة جون ليتلوود المسرحية في ايسلاند (شرق لندن) استطاعتا معاً أن تجعلا من لندن مركزاً للمسرح التجريبي بين عشية وضحاها فعلاً.

كان وقع مواضيع هذه المسرحيات جديداً على المشاهدين وهي غالباً حياة الطبقة العاملة في المدينة والريف ، والتي لم تكن سابقاً سوى مصدر للشخصيات الهزلية . (في عام ١٩٦٨ أعاد مسرح رويال كورت اكتشاف مسرحيات د. هـ. لورنس : «ليلة الجمعة عند عامل منجم» ١٩٠٦ و «الكثة» ١٩١٢ و «ترمل السيدة هولرويد» ١٩١٤ التي كانت قد رفضت قبل خمسين عاماً) وبمجيء هذه الفرقة غير المألوفة جاءت مجموعة من اللهجات المحلية التي أمدت الحوار بالحياة : «انظر الى الورا غاضباً» مكتوبة بلهجة برمنغهام المتفطرة . شيلاغ ديلايني اعتمد لهجة لانكشاير ، أما ألون اوين فقد اعتمد لهجة ليفربول . ونتيجة لذلك تراجعت اناقة خشبة الطبقة الوسطى الانيقة التجهيز لتفسح المجال أمام المطابخ والسقائف بكل أدواتها القذرة من أفران طبخ وطاولات كي الملابس واسرة . ومع ذلك يظل من المثير للدهشة لجوء العديد من هذه المسرحيات الجديدة وحتى مسرحيات الروائيين أمثال انغوس ويلسون ومورييل سبارك إلى صيغة المسرحية المحكمة الصنع واعتمادها على الدورة العاطفية التقليدية دون أن تقدم ، في كثير من الاحيان ، سوى حل عاطفي . إن أكبر نقاط ضعف دراما الطبقة العاملة هو عجزها عن تأمين جمهور من هذه الطبقة ، وهذا خلل انتبه إليه ارنولد ويسكر بشكل خاص ، وحين اتجه المجددون أمثال جون اوزبورن الى المواضيع التاريخية (لوتر ، ١٩٦١) ومواضيع تهم الطبقة الوسطى (غرب السويس ، ١٩٧١) لقوا قدراً كبيراً من الاحترام الجديد .

ظهرت موجه الواقعية الجديدة لأول مرة عندما عرضت «انظر الى

الوراء غاضباً» للكاتب جون أوزبورن (١٩٢٩ -) وذلك على مسرح رويال كورت عام ١٩٥٦ اخراج توني ريتشاردسون يمكن القول ان هناك بعض الحقيقة في الآراء التي تعتبر هذه المسرحية حداً فاصلاً في المسرح البريطاني . فقد رأى أحد النقاد البارزين في جريدة التايمز (٢٦ أيار) ان الشخصية المركزية في المسرحية ، جيمي بورتر ، «شاب نزق كلياً» ثم التمس له العذر مضيفاً ان معظم الشباب ، في كل عصر ، يشبهونه الى حد كبير «بل تجرأ على الاستنتاج بأنه «من المرجح أن نتبين أن المزاج الحقيقي لعصرنا أكثر شبهاً بالمزاج الذي كان سائداً قبل قرن مضى» وعبر الناقد المسرحي في هذه الجريدة عن رأيه بفثور في ٩ أيار قائلاً «تحتوي هذه المسرحية مقاطع من الكتابة العنيفة الجيدة . إلا أن إطارها العام ككل غير مناسب ، ثم يتابع موضحاً : يتألف هذا العمل بشكل رئيسي من التقرير الغاصب المطول . والبطل يعتبر نفسه ، كما يعتبره المؤلف ناطقاً باسم الجيل الغاضب بعد الحرب . هذا الجيل الذي ينظر الى العالم من حوله فلا يجد فيه شيئاً صحيحاً .

ربما كان هذا النقد يعبر عن الرأي العام السائد حول هذه المسرحية . إلا أن دفاع كينيث تينان عنها في جريدة الأوبزرفر في ١٣ أيار اسكت كل معارضيتها . وأخيراً هل يمكن اعتبار جيمي بورتر مجرد شاب أحمر؟

ماذا عن ميله للتأمل ، وموهبته في المحاكاة الساخرة البديهة ، صراحته اللاذعة احتقاره للزيف ، ضعفه في مناجاته لنفسه وقناعاته اليائسة بأن الحياة كلها فوضى . ان جيمي بورتر أكثر الشباب المغرورين كمالاً بعد هاملت ، امير الدانمرك . . جيمي بورتر ببساطة ودقة مفعم بالحيوية . ولذلك يمكن القول إن واحدة من أكثر الظواهر الدرامية ندرة قد حصلت ، عملية الابداع الحقيقية . . وإني لأتساءل ان كنت سأحب اي شخص لا يرغب بمشاهدة «انظر الى الوراء غاضباً» انها أفضل مسرحية كتبها الشباب في عقدها .

لم يكتب تينان بمثل هذا الحماس ، مبيناً ان المسألة ليست مسألة ذوق مسرحي سليم : «إن أمثال أسرة بورتر في زمننا يشكون من طغيان الذوق الرفيع وركز هارولد هوبسون (صنداى تايمز) على فكرة التزام المسرحية بقضية اخلاقية جديدة مستشهداً . بجملة تقولها اليسون ، زوجة جيمي ، في الفصل الثاني حين تصرخ «أريد شيئاً من الأمان» . «إنه سلام تظفر به في النهاية كما يناله راسكو لينكوف حين يضع حداً لبراءته» كما يقول هوبسون .

تعتبر «انظر الى الورا غاضباً» كمسرحية ، ضعيفة من بعض الجوانب . فشخصياتها تفتقد للإثارة المطلوبة عادة في الدراما الطبيعية . كما أن اوزبورن لا يبالى إلا قليلاً بالشخصيات الاخرى الموجودة مع جيمي على الخشبة . مثل الكثير من أعمال أوزبورن ، لم يراع فيها الاقتضاب في الكتابه ، وتلك نقطة اشار إليها هوبسون عندما شكّا من «سيل التذمر المتدفق الذي يوشك أن يستنفذ صبر المشاهدين» ثم تنتهي المسرحية بتصالح عاطفي مناسب بين جيمي واليسون . لكنها تبرر كلياً جهود فرقة الخشبة الإنكليزية لاكتشاف مؤلف مسرحي جديد لديه مايقوله . بدا جيمي بورتر متمكناً من اللهجة الحقيقية الحديثة . و «النبرة الصادقة الجديدة» لفترة الخمسينات ومع ذلك ما من أحد تكلم عن الحاجة الى تطوير تكنيك درامي جديد يجاريها . فقد جاء كل من بريخت وبيكيت ومضيا وكأن شيئاً لم يكن ، لكن دراما «بالوعة المطبخ» جعلت المسرح البريطاني يبدو ، كأنه مرتبط بالطبيعية .

ان أهمية «انظر الى الورا غاضباً» أعظم بكثير من قيمتها كدراما جيدة . لقد كانت ثالث عروض تلك الفرقة . كما ساعد نجاحها المالي المبكر في تمويل عدة عروض اخرى لم يكن سوى القليل منها مربحاً . على سبيل المثال كانت جميع مسرحيات جون آردن خاسرة باستمرار ، علماً بأن مسرحية «رقصة الرقيب مسغريف» ١٩٥٩ قد عرضت مراراً في الجامعات وقررت للتدريس في المدارس . اثارت مسرحية اوزبورن الصراع بشكل

مباشر، صراع الطبقات والاجيال من خلال صيغة واحدة : فقد تعرض بعض المعمرين من جمهور رويال كورت لمواجهة أحد الشباب الناقمين من طبقة دنيا كان قد تزوج من فتاة ذات مستوى رفيع وأهانها نظراً للضيق الذي يعاني منه . وبعد ذلك صار توجيه الإهانات للجمهور جزءاً من تكتيك هذه الحركة الجديدة .

لم يظهر سوى القليل من واقعية أوزبورن الهجومية في مسرحيته التالية «المسامر» ١٩٥٧ . ومع ذلك ظلت الشخصية الأساسية فيها ، أرشي رايس ، محيرة بشكل مثير . انه شخصية هزلية من الدرجة الثانية لمسرح المنوعات ، مثيرة للشفقة فهو يتهرب من مواجهة واقع حياته باللجوء للدعابة الساخرة التي ينقلها الى البيت من عمله . بعد زيارة فرقة برلينرانسامبل الى لندن عام ١٩٥٦ أتيحت الفرصة لرواد المسرح كي يشاهدوا عملاً بريخياً لأول مرة مما جعل أوزبورن يعطي مسرحيته شكلاً شبه بريختي . لقد أصبح المسرح نسخة مماثلة لمسرح المنوعات البريطاني المتحضر ، كما صار مزيج المتفسخ من الوطنية البالية والجنس الرخيص يرمز بشكل بشع الى الحالة السائدة في البلاد . كانت تلك خطوة ناجحة حققها المسرح فغيرت الصورة الشائعة عن المهرج نتيجة الصورة الخاصة المتكونة عن حياة أرشي البائسة في بيته ، كما فتحت المجال أمام أوزبورن لاستخدام الهجاء في المسرح بشكل أقل اعتماداً على الاشكال الواقعية .

وبسبب براعة أسلوب أوزبورن استطاع ان يجعل مشاهده دائماً بين أمرين . فنحن نعجب بأداء كينيث هيغ لدور جيمي بوتر ولورنس اوليفر لدور ارشي رايس في الوقت الذي نستاء بشدة لقوة تأثيرهما علينا . بعضهم يعتبر مسرحية «الدليل المرفوض» أروع عمل واقعي . هي فعلاً تحفة فنية هزلية لاتلتزم شكلاً معيناً . انها مونولوج حقيقي والشخصية الاساسية فيها محام خسيس يدعى بيل ميتلاند منشغل دائماً بالحديث مع الناس أو مع نفسه ان لم يجد من يحدثه . ضمن سياق معين يخسر زوجته وعشيقته وابنته

وزيائته . وحتى القضايا المتعددة الموكلة إليه ذات العلاقة بالزواج تلقي الضوء على زواجه هو . ولذلك تم التأكيد على هذه النقطة مسرحياً من خلال قيام ممثلة واحدة بتمثيل أدوار جميع موكلاته . وهكذا يتجول في مكتبه السيء السمعة كما يقول برنارد ليفن «وكأنه في محاكمة رمزية لجريمة الوجود» يتدفق سيل الكلمات على مستويين ، عام وخاص ، وأحياناً لا ينفصلان وإذا كان العجز عن التواصل موضوعاً من مواضيع مابعد الحرب فإنه هنا يأخذ شكل حوار تعتبر هذه المسرحية تحفة صغيرة من المونولوج المتناسك . يصور واقع رجل في منتصف العمر يئس من المسار الذي اتخذته حياته . وأوضح مثال على هذا اليأس نجده في التقرير الطويل الذي يصبه ميتلاند على ابنته ذات السبعة عشر عاماً وعلى جيلها «الف وخمسمائة من الكلمات المتلاحقة الرشيقة تنصب دفعة واحدة وكأنها فحم ينهمر من شاحنة مليئة حتى آخرها» وحسب وصف ليفن ذاته «ومع ذلك لا تخف وطأة هذه الكلمات ابداً على عقولنا» وفي حين يتابع ميتلاند كلامه ، تقف الفتاة صامتة وهي تصدر حكمها عليه وعلى جيله بحيث يبدو صمتها أكثر فصاحة من كلماته ويمثل أفضل حكم أخلاقي في المسرحية .

ومع ذلك يمكن أن نسأل : هل يكفي هذا لتكوين مسرحية تتكلم بصدق الى جمهورها ، أو هل هي دراسة نفسية لشخص خسيس فقط أم تصوير فوتوغرافي لفشل انساني يجب ان تطوى صفحته ؟ ان متاعب ميتلاند تلامس مشاكل عامة من حين لآخر ، ولكن هل يمكن اعتباره حالة انسانية في معاناته بالشكل الصحيح ؟ هل تمثل هذه الحالة الخاصة وضعاً عاماً ؟

ربما يكون أحد الأبعاد الأساسية للواقعية الجيدة مفقوداً . يمكن فهم هذه النقطة أكثر حين نتساءل عن موقف المتفرج من أداء نيكول وليامسون لدور ميتلاند عام ١٩٦٤ و ١٩٧٨ حيث اعتبر بشكل عام أفضل أداء على المسرح البريطاني الحديث . هل نشارك الشخصية عذابها ام نكتفي بالإعراب عن دهشتنا لما يقدمه الممثل من تنوع صوتي واسع ؟ وهل يتركز اهتمامنا على

الممثل أم الشخصية؟ ان نقص الوضوح، وبالتالي ظهور كوميديا متقلبة في «الدليل المرفوض» يخذل هذا النص الرائع. فالواقعية غير كافية بذاتها يجب ان تكون لا واقعية بشكل حاذق.

يبدو ان المسرحيات الأولى للكاتب جون أردن (١٩٣٠ -) وخصوصاً «مياه بابل» و«عش كالخنازير» جعلته واحداً من الواقعيين الجدد، ومع أنه رفض منذ البداية الوقوع في مصيدة الوعظ، بدت أعماله منذ البداية قريبة من الطبيعية في هدفها. كانت «عش كالخنازير» أكثر مسرحياته تمثيلاً للطبيعية، وهي تقدم اسرة تعيش علاقة حميمة في إحدى الضواحي. انها اسرة جاكسون التي اضطربت حياتها بشكل مفاجيء بتأثير جيرانها، عائلة ساووني العجورية التي أعطاها المجلس المحلي بيتاً كلا الاسرتين تعيشان حياة عادية ولذلك يخلق أردن وضعاً مثيراً دون أدانه لأي من الطرفين او محاولة إعطاء درس عن التفاهم الاجتماعي او المخاطر التي تهدد الصالح العام. لم يكن الجمهور مهياً لتحمل مسؤولية التفكير من تلقاء نفسه، بعدئذ أظهر أردن اتجاهاته الحقيقية في عام ١٩٥٩ فقد أصبح ميله نحو الديالكتيك الدرامي واضحاً من خلال «رقصة الرقيب مسغريف» التي يعتبر موقفها من موضوع السلم محيراً الى أبعد حد. وقد عززت من حيث الشكل بالتغريب والتاريخية البريختيين. اعتبرها أردن «حكاية غير تاريخية» و«مسرحية واقعية لكنها ليست طبيعية يقصد منها تحقيق موضوعية أشمل في المناظر من خلال ايراد تفاصيل واقعية ضمن الحدث المؤسلب. سرعان ما اكتشف أردن محدودية الأخذ بالمظاهر، لذلك ابتعد عن الطبيعية، وهذا ما سيناقش في الجزء الثالث.

على الرغم من أن ارنولد ويسكر (١٩٣٢ -) جرب بعض الحيل اللاواقعية في مجال البنية، كان أكثر الكتاب الجدد واقعية بين المجموعة الأولى لمسرح رويال كورت. انه من كتاب مسرح الأطروحات الذي كان دوماً يجازف بالقيام بدور الواعظ. لكن ثلاثيته المسرحية المبكرة تبحث

الاخلاقية السياسية عند الطبقة العاملة . كانت على قدر من الجرأة افتقرت لها أعمال تلك الفترة . ولكي يعزز الفكرة الأساسية فيها وهي «ستموت اذا كنت بدون انتماء» تعرض الاولى من هذه المسرحيات الثلاث «حساء الدجاج مع الشعير» (١٩٥٨) قصة اسرة يهودية تعيش في ايست اند (شرق لندن) قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة، وهي الفترة التي شهدت صدامات شوارع بين الأحزاب اليمينية واليسارية وحتى فترة الخيبة التي تلت الحرب . إلا أن المسرحية الثانية «الجدور» ١٩٥٩ . قد تعتبر أفضل أعمال ويسكر ويبدو الوعظ فيها ممتعاً غير مباشر كما أنها ناجحة في ايصال ماتريد قوله بشكل منسجم مع واقعيتها . ان التثقيف الذاتي للفتاة الشابة بيتي في ريف نورفولك يصبح بمعنى من المعاني تثقيفاً لمشاهدي ويسكر انفسهم . اذا أخذنا بوجهة نظر الشخصية الوحيدة تظل الجدور أكثر دقة في الاتجاه ونجاحاً في تطوير طرحها وتصوير الواقع بمصداقية أعمق . فهي تدعوللممارسة أكثر من الايمان وفي الوقت الذي نرفض فيه صديق بيتي بريانت العفوي واللامبالاة القاتلة لأسرتها نتقبل تحولها الديني ، اما المسرحية الثالثة «اني أتكلم عن القدس» ١٩٦٠ فتنتقل اثنين من أفراد الأسرة الاساسية الى «قدس جديدة» في نورفولك ايضاً ، لكن ويسكر لم ينجح في كبح مشاعره الشخصية واستخدام الاسلوب الساخر للـ «الجدور» كان العرض الأول لمسرحية «الجدور» على مسرح بيلغريد في كوفتري التي شهدت اكتشافات عديدة في تلك الفترة ، ثم انتقلت الى رويال كورت وأخيراً الى مسرح دوق يورك في ويست اند (غرب لندن) اخرجها جون ديكستر . كان تصميم الديكور متميزاً بالاصالة والاثارة على يد جوسلين هيربرت فوصفها الن بريان لجريدة سبكتيتير في ١٠ تموز ١٩٥٩ قائلاً :

المكان مطبخ عامل في مزرعة - مريح وان يكن وضيعاً يتكوم فيه
الاثاث الرخيص المستعمل ، مشمع متعرج الشكل ، ورق
جدران مزوق ، ساعة جدار وجهاز ردايو مصممان بطريقة

رديشة تشبه بناء المعابد الاغريقية . مع كل هذا ، بالطبع هناك «المغسلة المليئة» .

حقا ان ذلك يمثل «مغسلة مطبخ ريفي» بحيث تصور بيئة مناسبة لحياة بيتية قميئة مملّة بين «حيوانات المزرعة المملّة والبليدة» التي تكون اسرة بيتي والأم «ذات القوام النحيل والوجه الشبيه بكعكة يوركشاير قامت بدورها غوين نيلسون التي نجحت بإظهار الطبع الطيب البسيط و «أحيانا الوحشية المرعبة للانسان البليد» .

لقد مثل هذا المكان نقطة الانطلاق لفكرة هي كما ورد في التاييز «الحقيقة المرة (التي لا مجال لانكارها بالتأكيد) اي أن الكثير ممن يعيشون ملتصقين بالارض تكون حياتهم بلهاء تافهة وضيقة ، ومادامت هذه هي جذورنا فمن الأفضل ان نسارع الى قطعها» . عنوان المسرحية ساخر بشكل لطيف . كما أن دور بيتي كما مثلته جوان بلورايت بحيوية كاملة استخدم ليدل الاسرة على ماينبغي أن يكون . ومع ذلك تكمن الخدعة المسرحية في حياة بيتي مع روني كان (شخصية في مسرحية حساء الدجاج) بحيث تبدو جميع انتقاداتها للحياة الريفية هي انتقاداته مما يجعله في وضع حرج بينما تظل هي مقبولة بشكل مريح . ولكن هناك ماهو أكثر من مجرد ببغاء في بيتي عندما تنطلق برقصة جنونية في الفصل الثاني وحالما تنبعث موسيقى الفرندل من الفونوغراف .

تبدأ الابنة بالرقص فرحاً حافية القدمين مغمضة العينين ، مفتوحة الاصابع وكأنها ترقص البالية . تهتز الأم العجوز وتهمس لنفسها مع نهاية الفصل الثاني «انها كالحمل الصغير» .

أليس في ذلك عاطفة قوية؟ يسأل ألن بريان وبالمقابل اعتبرها «أفضل عمل أدبي مؤثر وأصيل» شاهده على مدى ثمانية عشر شهراً كان يتردد فيها على المسرح «وفي جريدة صنداي تايمز عدد ٥ تموز اعتبرها هارولد هون حدثاً «لا يصدق بصراحته حتى تمنى العقلاء من الناس لو أن بيتي لم تفعل

مثل هذه الأشياء» كما ان «طبيعته المسرحية فاجأتنا بهذه القفزة من الجنون الشهواني. لكنه يختتم قائلاً «في هذه اللحظة بالذات يدرك المرء ان السيد ويسكر مسرحي حقاً». وعندما تبين في النهاية ان روني حبيب بيتي المثقف كاذب فعلاً وعاجز عن الاندماج في اطار الأسرة يستنتج بريان ان رقصتها المرحية تخلق توازناً مع لوحة الخشبة عند نهاية المسرحية «حين يبدأ مجموع أفراد الأسرة على شكل كورس بالشخير والنخير مجتمعين حول المعلق وقد تحولوا الى حيوانات مرة اخرى. لقد تركها روني عاجزة، ولكن ما أن تصبح وحيدة معزولة حتى يتبين بوضوح، وعلى الرغم من روني ان جذورها مرتبطة بالأسرة وان ذلك يدفعها فجأة الى التمعن في طبيعة الاشياء.

للمشاهد ايضاً طريقته في التمعن ولذلك لم يكن مستغرباً ان تلقى هذه المسرحية ردود افعال مختلفة في كوفنتري ولندن ونيويورك. فقد جعلت منها لهجة نورفولك شيئاً غير مألوف اعتبرته التايمز نقيصة كبرى بالاضافة لازدحام الخشبة بالشخصيات المملة في حوار ركيك الى حد ما. ان خطر ارهاق المشاهد بأشياء مملة حالة عامة في الدراما الطبيعية اذا قلما تكون الحياة الخالية من الأحداث اساساً صالحاً للحدث المسرحي لكن «الجذور» مع ذلك تظل ملتزمة بالتقاليد الطبيعية الصحيحة وهي اصدق مسرحية ظهرت عن الطبقة العاملة البريطانية وبشكل لا يعتبر تلك الطبقة مجرد مصدر ضحايا نبيلة تستحق العطف.

بعد عام ١٩٥٦ كان هناك جدل حول من الكتاب الجدد ينتمي بشكل طبيعي الى مدرسة «دراما البالوعة». ومثل مسرحيات اردن، اعتبرت مسرحيات هارولد بنتر المبكرة (١٩٣٠ -) جزءاً من الحركة الواقعية بسبب اختياره لأوساط الطبقة العاملة وموهبته في استخدام تعابير لهجة الكوكني (لهجة الأحياء الفقيرة من لندن) انطلق بنتر معتمداً على صموئيل بيكيت منذ البداية، ومن الافضل اعتباره رمزياً. وخلال عشر سنوات ظهرت مجموعة ثانية من الكتاب الشباب الجدد النشيطين الذين حذوا حذو بنتر مع أنهم كانوا

أقل التزاماً بالأشكال الواقعية . بدأ العديد منهم بالكتابة الواقعية فقط ليجدوا مجالاً لتجاربههم التعبيرية والعنثية والمؤثرات الأخرى الناتجة عن أعمال يونسكو، بيكيت وبريخت التي صارت ملموسة في المسرح البريطاني . يبرز ادوارد بوند (١٩٣٥ -) كواحد انتقل من تقديم صورة واقعية حية عن المجتمع في أدنى مستوياته من خلال مسرحيته «الناجي» ١٩٦٥ الى تقديم أغرب الصور وابعدها عن الواقعية لما فيها من عنف ورعب كما في إعادة صياغته لمادة مسرحية شكسبير «لير» (١٩٧١) .

ان عرض «الناجي» على مسرح رويال كوت، اخراج وليم غاسكيل جر على مؤلفها تُهم السادية والفحش لأن المنظر الأساسي فيها يعرض طفلاً في عربة أطفال ملطخاً ببرازه ثم تقوم عصاة من قطاع الطرق المراهقين برجمه حتى الموت . فقد قال مراسل التاييز ان هذا ابشع مشهد رآه على أية خشبة فوصفها بأنها «عمل طبيعي أحرق» همها فقط «الخط من قيمة الحيوان البشري بشكل منظم» .

كتب السيد نوند عملاً سيصبح سلاحاً فعالاً بيد أولئك الذين يريدون الهجوم على الدراما الحديثة باعتبارها غير ناضجة عنيفة بلا مبرر وجديرة بالازدراء . فما الذي يجعل المسرح يقبلها؟ لم تعد عبارة «ذوق رديء» كافية لوصف مثل هذا العمل .

ومع ذلك يظل من حقنا ان نسأل عن الهدف الذي تحقّقه . سمح بعرض هذه المسرحية في البداية ضمن شروط «نادي المسرح» الا ان لورد تشامبرلين وجد المبررات القانونية لمنع حتى مثل هذا النوع من العروض . فكانت النتيجة المباشرة لهذا العمل ان قام البرلمان بحظر كل أنواع الرقابة على المسرح عام ١٩٦٧ . خلقت هذه الاحداث قضية عامة مهمة تتعلق بتحديد درجة الواقعية التي يمكن ان يسمح بها المسرح . إلا أنها صرفت الانتباه عن محاسن هذه المسرحية ففي نقاش عام جرى في المسرح في ١٤ تشرين الثاني

١٩٦٥ دافعت ماري مكارثي عنها لما اعتبرته «مهاراة فائقة» في تقديم الحقيقة . ودافع عنها لورنس اوليفر في رسالة الى الاوبزرفر « مشيراً الى ان بوند وضع الفصل المتعلق بالعنف في النصف الاول من المسرحية كما فعل شكسبير في «ماكبت» و «يوليوس قيصر» ملمحاً الى أنه تعتمد تسليط الضوء ، فيما بعد على الاهتمام بالنتائج العميقة للحدث المثير .

ان منشأ الصعوبة بالنسبة للمشاهد هو أن مسرحية «الناجي» حساسة أكثر من اللزوم كمسرحية طبيعية سواء من حيث المفهوم او التنفيذ . فقد كتب بوند حواراً لفئة من الناس عاجزين عن التعبير تقريباً ، حتى ان التاييز اعتبرته «حرفياً وضيعاً» ان الحالة الانسانية فيها واضحة تماماً فالطفل يبدو وكأنه غير مرغوب ولأنه كذلك يصرخ طيلة الوقت الى أن تناوله امه الجاهله بعض الاسبرين . وفي هذه الحالة يترك وحيداً في عربته ليصبح تحت رحمة عصابة من الصبية الذين يبدأون كلامهم معه بنية حسنة . ولكن عندما يمتنع عن الاستجابة لهم يقتربون فعلنهم الشنيعة برجمه . لخص مارتن ايسلن المسألة كما يلي في مقدمته «للمسرح الحديد في اوربا» عام ١٩٧٠ «ان العمل الوحشي المرعب المتمثل بقتل الطفل هو تجسيد عملي لمشكلة اخلاقية : مشكلة طفل غير محبوب خلقها اناس من سوية عقلية متدنية عاجزون عن ممارسة ضبط النفس او تحمل المسؤولية ويتابع ايسلن فيسرد أحداثاً مشابهة أكثر خطورة كانت قد حصلت مستشهدا بحالات مثل قيام رجل الاستخبارات النازي بقتل يهودي لانه لم يستطع تصور مشاعر ضحيته ، وقائد القاذفة الذي رمى حمولته من القنابل لأنه لم يعد قادراً على النظر الى هدفه المكون من البشر . وقد ذكر بوند في «مقدمة المؤلف» لتلك المسرحية ان عملية الرجم كانت «تعبيراً انكليزياً غموضياً غير مباشر : انها وحشية لا تكاد تذكر بالمقارنة مع القصف الاستراتيجي للمدن الألمانية واذا ماقورنت مع مستوى الحرمان الثقافي والعاطفي الذي يعيشه معظم أطفالنا تصبح نتائجها غير ذات اهمية» .

وقد ذهب بوند أبعد من ذلك فأكد ان المسرحية كوميدية :

ان «الناجي» متفائلة بشكل لاحدود له . فالشخصية الرئيسية ، لين ، طيب بالفطرة رغماً عن تنشئته وبيئته ، ويظل طيباً رغم ضغوط المسرحية . . . تنتهي المسرحية بأزمة اجتماعية صامته . ولكن اذا كان المشاهد يعتقد أنها متشائمة فذلك لأنه لايعرف كيف يكون التعلق بالاوهام . ان التعلق بالاوهام هو الشيء الواقعي الوحيد الممكن .

فبالرغم من كل مافيهها من وحشية ظل الشباب لين مخلصاً لأم الطفل . ومبرر هذا الموقف المتطرف يكمن في كونه طريقة لظهار ضالة بصيص الأمل الذي يراه بوند في مثل هذه الحياة الميثوس منها . عندما يقرر لين في نهاية المسرحية البقاء وإصلاح الكرسي حين يقول «احضروا لي مطرقة» تظهر ومضة أمل في حالة يائسة ان هذه المسرحية تلامس الموضوع المتكرر عند بوند . البراءة معرضة للفساد دوماً نتيجة قسوة الآخرين . لكنها أثارت ما أثارته من مشاعر الغضب لأنها وضعت العنف والشر ضمن إطار واقعي كلياً . فما من شخصية انفردت بالكلام عن العنف والشر ، وإنما قدمته المسرحية ككل بمنتهى البساطة . كما ان حوار المسرحية الخفيف لم يكتب ليعالج الشخصيات التي تنطقه بل يكتفي بمجرد تقديمها . لقد ذكر ايسلن ان النسخة الألمانية ظهرت في فيينا فقط بعد ان ترجمت اللغة البسيطة الى لهجة عامية المانية معادلة لها . وأضاف اذا ما قدمت هذه المسرحية في أمريكا فيجب ان تترجم الى لهجة عامية امريكية تعادلها . هذه هي الواقعية فعلاً حيث تصبح القطعية الجمالية بين عالم الخشبة وعالم المتفرج في أضيق حدودها . حين تحول بوند الى الكتابة بأسلوب اكثر سريرية لم تعد صورته مؤلمة كثيراً . هذه نماذج من المؤلفين البريطانيين الواقعيين ممن برزوا بعد الحرب . بعضهم مثل ديفد ميرسر عرضوا من خلال أعمالهم السلوك الانساني في إطار واقعي صرف . إلا أن آخرين وسعوا التقليد الواقعي ليأخذ اشكالا

تجمع بين الهزل والجد، فمثلاً مسرحية بيتر نيكولس (١٩٢٧ -) «يوم في حياة جو إينغ» ١٩٦٧ هي كوميديا سوداء عن حياة والدي طفل مصاب بالشلل التشننجي، لكنها مثلت وكأنها لعبة يشارك فيها الجمهور اما «مسامرة السيد سلون» للكاتب جو أورتون فتعتمد الدعابة المريرة في معالجتها حتى تجعل الموقف الواقعي يتحول الى حالة غريبة مضحكة تقريباً، لقد اتخذت جميع مسرحياته اللاحقة منحى هزلياً.

ان الزيادة الكبيرة في عدد المؤلفين المبدعين، والتي بدأت عام ١٩٥٦، لم تكن حركة مماثلة للحركة الطبيعية في اوروبا مع نهاية القرن التاسع عشر. فهي لم تعتمد على اية نظرية متماسكة - وقد كانت تعتمد الشك في كل ماهو بريطاني بشكل تقليدي. منذ البداية كان أسلوبها الواقعي مضطرباً حتى أن الجمهور لم يكن على ثقة ان كان سيشاهد في العرض التالي رائعة من الروائع او عملاً تافهاً. ومع ذلك كانت الواقعية الجديدة قوة فعالة بالنسبة للحرية الفنية، لأن المسرح البريطاني شهد عدداً غير عادي من المسرحيات الجديدة المكتوبة دون قيود سواء على الموضوع او الشكل او اللغة. كما ان فرقاً جديدة من الممثلين طورت أساليب ولهجات محلية لتلبية الحاجة. كأن ذلك ينجز باتقان لم يحصل الا عند تقديم أعمال شكسبير سابقاً وكانت الزيادة في عدد المسارح المحلية نتاجاً جانبياً آخر غير متوقع. وهذه نتيجة مباشرة للروح الجديدة التي سادت المسرح، حتى ان مناخ التجديد الذي ساد في لندن بعد الحرب كان يماثل ماشهده باريس قبلها.



١٧- المسرح الواقعي عود على بدء

كانت الحركة الواقعية . أي الرغبة في إعادة تقديم شريحة من الحياة على خشبة المسرح بأمانة تمثل مطلباً ملحاً على مدى المائة سنة الماضية حتى عندما كانت الواقعية كتكنيك متنوعة من حيث الهدف والنوع . يمكن اعتبار الطبيعية الهجومية التي يحاول زولا من خلالها دفع مشاهده لرؤية ما لا يراه بنفسه مدخلا الى الانطباعية الهادئة الغامضة التي يحاول تشيخوف بواسطتها توجيه جمهوره الى رؤية واضحة . وكتقليد ، يمكن متابعة العرض الواقعي بعمق من البداية حتى النهاية بشكل يبدو فيه بعض الوهم عند سترندبيرغ بقوة التنويم المغناطيسي شمولاً ، أو يمكن الاحساس به كأنه توضيح عرضي يجعل حكاية إيرلندية طويلة تبدو حقيقية .

ويمكان المسرحية الواقعية ان توضح الجانب النفسي الانساني على طريقة ابسن أو أونيل الى الحد الذي تسلم فيه باستخدام الحيل اللاواقعية المستخدمة في التعبيرية او الرمزية اذا كان ذلك يسهم في زيادة الوضوح أو كانت أفكارها تثير نقاشاً معيناً في ذهن المشاهد إلى الحد الذي يجعل ديالكتيك برناردشو وحده قادراً على اشباع الفضول المتكون . وعلى الرغم من كل هذه التنوعات ، وربما بسببها ، تظل القدرة على تصوير المشهد الواقعي اداة لا بد منها للمؤلف المسرحي الحديث ومثليه كما أنه لا بد لهم من العودة الى مؤسسي الواقعية الجديدة كي يعرفوا أسرارها .

كان للأعمال الرائعة التي أنجزها كبار الرواد الواقعيين أمثال ابسن وسترندبيرغ وتشيخوف تأثير عظيم على جميع تلك المسرحيات التي تتلمس اتجاهها جديداً للدراما في القرن العشرين . وتظل أعمالهم مثلاً أعلى لمعظم

محاولات التأليف المسرحي الواقعي . ولذلك يتمني المرء لو أن مزيداً من سمات ابسن ظهرت في عمال ارثر ميللر ومزيداً من سترندبيرغ عند يوجين اونيل ومثله من تأثير تشيخوف في أعمال برناردشو او تينيسي وليامز . واذا محاولنا إعادة النظر في مجموع ماساهمت به الحركة الواقعية كما وصفها ستانسلافسكي ومسرح الفن بموسكو بالدرجة الاولى ، كانت عظيمة الفائدة لجميع الاشكال الدرامية بما في ذلك السينما ، والتلفزيون ومن غير الممكن ان يتجاهلها الممثل في تدريباته هذه الايام . وهكذا طرحت الواقعية مهام جمالية جديدة وهامة على جميع الاطراف المشاركة في المسرحية من مؤلف وممثل ومتفرج .

لقد كتبت المسرحيات الهامة بالأسلوب الواقعي منذ الحرب . وبالفعل كما هناك تساؤل فيما إذا لم تكن أية موجة جديدة سوى مجرد امتداد تموج واحدة اخرى قديمة . فقد اعتبرت الطبيعية الحركة الكبيرة التي سادت الدراما والرواية في القرن التاسع عشر والتي انبثقت عنها جميع الحركات الهامة في القرن العشرين . ومع ذلك يظل الحدث الواقعي ، مهما يكن موجز أو خفياً الأساس للمفهوم الدرامي او المرجع الرئيسي للمقارنة مع اي نشاط غير واقعي على الخشبة فمثلا يعتبر تووم المسكين «أنا» ثانية غير واقعية لشخصية لير ، وفي ذات الوقت يمثل الصورة الحقيقة للتسول . وحتى المسرح اللاواقعي مثل الاعمال الدينية الرائعة في القرون الوسطى او الدراما الشعرية الممتازة في العصر الالزابيثي كان على هذه الدرجة من الجودة لانه وضع إحدى قدميه على أرض الواقع فاعتمد ، من حين لآخر لتذكير الجمهور العادي بالواقع الفعلي ، على شخصية او حدث واقعي .

وعلى كل حال كانت ردة الفعل في القرن العشرين قاسية ضد مسرح الواقعية النفسية واللغة . والسلوك العاديين وسرى كيف انقسمت هذه الحركات المناوئة له الى الرمزية والتعبيرية . فمن جهة نجد أن المشاعر

الشخصية القوية التي تتطلب خشبة أكثر غنائية وخيالاً بعد ابسن ومترلينك أدت الى تصوير أكثر رمزية للحياة يقدمها على شكل حلم أو حالة ذهنية أو ومضة إدراك حادة - وهذا تطور فتح المجال أمام صور مسرحية أخرى أكثر سريرية بل وعشوية . ومن جهة أخرى عملت المناقشات السياسية والاجتماعية على تعزيز أفضل ما في الدراما الطبيعية واستمرت بنفس الوقت على شكل طروحات مسرحية عقلانية وهجائية فتبنت القضية حيث كان المسرح الذهني الواقعي قد تخلى عنها ، وأحياناً تتجلى برؤية شاعرية تتخذ شكلاً تعبيرياً يتوجه للعقل بقدر توجهه للمشاعر .

سيكون مضمون الجزأين التاليين محاولة لتتبع وتحديد مسارات هذا التطور في الدراما الحديثة : الرمزية والتعبيرية الارتوية (نسبة الى أرتو) والبريختيه .



محتويات الجزء الأول

التواريخ الواردة هي تواريخ العروض الأولى

تقديم

- ١ - الثورة الطبيعية
- ٢ - النظرية المبكرة: زولا - تيريز راكان (١٨٧٣)
- ٣ - أسلوب جديد في الإخراج: فرقة ساكس مايننغن
- ٤ - مساهمة إبسن في الواقعية: بيت الدمية (١٨٧٩)، الأشباح (١٨٨١)
- ٥ - الواقعية في فرنسا: أنطوان والمسرح الحر
- ٦ - مساهمة سترندبيرغ في الواقعية: الأب (١٨٨٧) -
الأنسة جولي (١٨٨٨)
- ٧ - الواقعية في ألمانيا: براهم وهاوبتمان: النساجون (١٨٩٢)
- ٨ - الواقعية في بريطانيا: آرشر وغرين
- ٩ - مساهمة شوفي الواقعية: مهنة السيدة وارن (١٨٩٣)
السلاح والانسان (١٨٩٤)
- ١٠ - الواقعية في روسيا: نيميروفيتش - دانسكوف - ستانسلافسكي
ومسرح الفن بموسكو - النورس (١٨٩٨)، الحضيض (١٩٠٢)
- ١١ - مساهمة تشيخوف في الواقعية: الخال فانيا (١٨٩٩)،
الأخوات الثلاث (١٩٠١) بستان الكرز (١٩٠٤)
- ١٢ - الصراعات في دبلن: الحركة المسرحية الأيرلندية: فتي العالم الغربي
المدلل (١٩٠٧) المحرث والنجوم (١٩٢٦)
- ١٣ - الواقعية في أمريكا: بيلاسكو حتى «المنهج»
- ١٤ - الواقعية في أمريكا: تنوعات مبكرة
- ١٥ - الواقعية في أمريكا: وليامز وميللر - هواية الحيوانات الزجاجية
(١٩٤٥)، موت بائع (١٩٤٩)
- ١٦ - الواقعية الجديدة في بريطانيا: انظر إلى الوراء غاضباً (١٩٥٦)،
الجنود (١٩٥٩) الناجي (١٩٦٥).
- ١٧ - المسرح الواقعي: عود على بدء

الجزء الثاني

الرمزية ، السريالية والعشية

١. الرمزي في الدراما

حين يجمع كوينس Quince ، المخرج الهاوي ، في مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» ممثليه في القصر للقيام بالتدريبات (البروفات) الأولى على مشهد (بيراموس وفيسبي) ، يجد أن «هناك أمرين صعبين لابد منهما حتى تصل المسرحية الى جمهورها.

الأول هو ضوء القمر والثاني جدار. أي عاملا الزمان والمكان ، وكلاهما أساسي في الإيهام المسرحي . قد يبدو الخيار سهلاً من حيث المظهر: هل ينبغي أن يكونا حقيقيين أم رمزيين؟ الحل بالنسبة لبوتوم Bottom هو في الاستفادة من ضوء القمر الحقيقي وذلك بإبقاء النافذة مفتوحة ، إلا أن كوينس يدرك أن نجاح هذه الخطة مرهون كلياً بقدرته على إعادة تشكيل العالم الحقيقي والتحكم به . إذ يجب أن تنقشع الغيوم ويزغ القمر في الوقت المطلوب ، كما أنه ليس بوسعهم تجهيز جدار الغرفة الكبيرة وإزالته عند الطلب . ومزيد من التروي يقرر: شخص ما يقوم بدور القمر وآخر بدور الجدار ، وبهذا الشكل يمكن خلق الليل أو النهار حسبما نشاء وبناء على متطلبات المسرحية ، كما يمكن تغيير المشاهد بالسرعة التي يخرج بها الممثل . إن كوينس يصطدم ببعض عثيات الرمزية الدرامية حين يثق بها أكثر من اللزوم ، ومع ذلك يبدو وكأنه قد حل المشكلة مؤقتاً على الأقل .

كانت الخشبة دائماً أكثر من مجرد مرآة تعكس الحياة والطبيعة ، ولم تكن الرمزية في يوم من الأيام خارج إطار عمل أي ممثل يصعد الى المنصة ليحاكي العالم المحيط به مادامت عملية تقديم الحياة عملاً يتضمن إعادة صياغة الواقع .

والحقيقة هي أن وجود الدراما ذاته يوحي بوجود حاجة ملحّة للتمثيل الرمزي. وتبعاً لذلك، يمكن القول إن الرمزية في المسرح يمكن أن تعيش إذن جنباً إلى جنب مع الواقعية أو يمكنها الغاء الوهم الواقعي كلياً. وليس من الصعب أن ندرك كيف أن الدراما، التي تسعى دائماً للافلات من قيود الزمان والمكان الخاصة بأداتها (المسرح)، تنتقل بيسر من الواقعية إلى الرمزية. ومما له دلالة كبرى هو أن كلاً من كبار أعلام الطبيعية في القرن التاسع عشر (أمثال إبسن وسترندبيرغ وهاوبتمان وتشيكوف) اختار تعبيراً أكثر رمزية في الوقت الذي بدا فيه ناجحاً كواقعي متشدد.

بإمكان الخشبة الحديثة الانتقال بسهولة إلى السريالية والعبثية، وقد أظهر المسرحان، القديم والحديث، أنه حين تتمكن القدرة الإبداعية من ملامسة أعماق المشاعر التي نشترك بها جميعاً، تستطيع الدراما تجاوز الواقعية كلياً لتدخل في مجال الطقس.

اكتسبت كلمة الرمزية، كتعبير نقدي وفني، دلالة خاصة من خلال علاقتها بالشعر فاستخدمت لأول مرة من قبل ستيفان ملارمي (١٨٤٢ - ١٨٩٨) والحركة الرمزية الفرنسية بعد نشر بيانها في فيغارو عام ١٨٨٦. إن مهمة الشاعر هي إيجاد الكلمة المناسبة للتعبير عن المشاعر والأفكار الإنسانية. وفي الممارسة الشعرية، يعني ذلك أن يعمل الرمز اللفظي على إثارة مشاعر وأفكار أعظم من تلك التي تعنيها الألفاظ في الحالة العادية، لتوحي بمعان أبعد من دلالاتها الملموسة المباشرة. وبتحديد أكثر يتحول الرمز اللفظي إلى أداة شعرية متقنة «لإعطاء الفكرة شكلاً حسيّاً».

ومنذ ارتبط هذا الأسلوب بأعمال العديد من الشعراء الفرنسيين الآخرين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبشكل خاص بودلير (١٨٢١-٦٧) وفيرلان (١٨٤٤-١٨٩٦) ورامبو (١٨٥٤-٩١) وفاليري (١٨٧١-١٩٤٥).

كان هؤلاء الشعراء يريدون اكتشاف (سر) الشعر وكأنه شيء ما يشبه حجر الفلاسفة، كما اعتمدوا بأفكارهم على نظرية رومانتكية متأخرة تقوم على الأسرار والغيبية، اللاعقلاني وعالم الخيال والأحلام. لقد بدت النظرية الرمزية وكأنها تقدر فكرة الفن كقانون قائم بذاته والفنان ككائن مستقل. وبشكل متعمد، سلك كل من بودلير ورامبو حياة بوهيمية أساسها المخدرات والفسوق ليجسدا معتقداتهما ويعمقا ادراكهما الحسي ويعيشا أية حالة مزاجية بأوسع أشكالها. وقد طرحا في كتاباتهما بشكل خاص، نظرية «الحس المتزامن». «Synaesthesia» الذي يمكن بواسطته أن يمثل حس ماحساً آخر عن طريق التداعي. (فمثلاً، الضوء الساطع يوحي بصوت قوي والعكس صحيح). ماكان الشعر ليرضخ لقواعد المنطق، وإنما للهلوسة وماهو فوق واقعي. لذلك ينبغي أن يظل «نقياً» متحرراً من أية صلة اجتماعية.

وبالطبع، يمكن أن تنطبق جميع هذه الأفكار على الدراما، ولكن ملارميه وحده، من بين هؤلاء الشعراء وهو أقلهم تزويقاً وزخرفة، ذهب بعيداً إلى حد التفكير برمزية مسرحية فتخيل شكلاً طقسياً للمسرح، يكون صوفياً مثالياً ببساطته وانطباعيته، وعلى هذا المسرح الرمزي أن يوحد جميع الفنون ويعود إلى عناصر الدراما البسيطة. وقد اعتبر ملارميه قصيدته هيرودياذ (Hérodiade) (نشرت عام ١٨٩٨) مسرحية مع أنها لم تقدم على الخشبة إطلاقاً.

إن تطبيق الرمزية على الصناعة المسرحية أمر معروف، كما أن استخدام الرموز على الخشبة ليس بالشيء الجديد. ففي المسرح يستطيع شيء ما أو موقف أن يوحي مباشرة بفكرة أو إحساس أعظم منه ذاته. وهكذا كانت العاصفة في مسرحية ماترمز دوماً إلى استياء السماء وغضب الآلهة.

وسواء في التراجيديا الراقية أو الميلودراما الشعبية، يفسر صوت ومشهد الرعد والبرق بطريقة تشاؤمية من قبل المتفرج في أي مكان، وللتأج رمزية مؤثرة عند شكسبير .

فوجوده بين الملك وبولينغبروك في «ريتشارد الثاني» يدل دلالة واضحة على التنازع على السلطة في المملكة . لقد أصبحت مثل هذه الرموز تقليدية وعامة في تأثيرها الواضح ، تماماً كاللون الأحمر الذي يدل على الخطر أو الرحلة التي ترمز للحياة .

ويمكن للرمز أن يكون قوياً إذا ما درس معناه ودوره بعناية ليصبح مفهوماً ، حتى ولو كان هذا الرمز شخصياً بالنسبة للشاعر أو المؤلف المسرحي ، ففي قصيدة ت . س اليوت «الأرض اليباب» تصبح وردة الياقوتيه رمزاً لخصوبة الربيع ، علماً بأنها في مسرحية سترندبيرغ «موسيقا الشبح» تمثل ضياع الإرادة ، وهي جميلة إلا أنها خانقة ومثبطة للعزيمة . وفي كلتا الحالتين ، يثبت النص هذا المعنى الخاص ويترك المجال مفتوحاً للتواصل . ومن الطبيعي أن يكون المجال مفتوحاً أمام المؤلف المسرحي كما هو الحال بالنسبة للشاعر الرمزي في استخدام الرمزية الخاصة الغامضة . ولئن كان الغموض الرمزي في الشعر موضع شك بالنسبة لقارئ يجلس وحيداً فهو عمل لا مسؤول وخطأ لا يغتفر بالنسبة لجمهور المسرح .

طرح بعض الكتاب مع نهاية القرن ، فلسفة «الفن للفن» كمبرر لاستبعاد القضايا الاجتماعية والسياسية من أعمالهم ، حتى في مجال الرواية ، صار بإمكان فيرجينيا وولف أن تكتب مقالاتها السيئة الصيت «الأدب الخيالي الحديث» وتهاجم كلاً من ويلز وبينيت وغالسوردي «كماديين» عاجزين عن الارتفاع الى مستوى الحقيقة الجمالية لأن اهتمامهم محصور «بالجسد لا الروح» . .

«إنهم يكتبون عن أشياء تافهة . . .

ويهدرون الكثير من المهارة والجهد في جعل ماهو مبتذل وعرضي يبدو حقيقياً ودائماً. « وعلى كل حال ، يجب تحقيق توازن أساسي بين ماهو ملموس وماهو مجرد ، بين الحقيقي والمبتذل إذا كان علينا استبعاد خطر الإغراءات التي تقدمها الرمزية الخاصة الغامضة .

وفي الوقت نفسه ، قد تساهم الرمزية المغرقة في الخصوصية في عملية القضاء على إحدى أهم ميزاتها وهي قدرتها على تعزيز مكانتها ومضاعفة مدلولاتها . إن رمزاً شهيراً كبستان الكرز لتشيخوف يمثل تشابكاً في الانفعالات يشمل ماضي الأسرة السعيدة وأيام القنانة التعيسة في وقت واحد . ومع نهاية المسرحية ، يتحول ليأخذ معنى مختلفاً عند كل شخصية ، كما يتضمن الإشارة الى تحولات اقتصادية واجتماعية عميقة وشبكة الحصول في المستقبل . وتستطيع مثل هذه الالحائية أن تؤثر على مجمل المزاج العام لمسرحية كتبت وأخرجت بطريقة رمزية كلياً ، قصد منها جعل المشاهد يفهم الحدث على الخشبة بالمستوى الذي أراده المؤلف . وهنا خطر آخر يطرح نفسه ، إنه استغراق الجمهور في هذه الغابة من التدايعات في الوقت الذي أريد به للمسرحية أن تكون أوضح تعبيراً .

وهناك نظرية حديثة عن الرمزي ، للناقد الأدبي الأمريكي كينيت بيرك ، مرتبطة بفكرته عن «الدرامية» فهو يؤمن بأن الإنسان يسعى للسيطرة على عالمه وأنستته بطرق رمزية . فالرموز والتراكيب الرمزية في الفن ليست انسانية بشكل أساسي وحسب ، وإنما يرى أن جميع الصيغ الرمزية بما فيها المجاز نابعة أصلاً من الخواس .

إن عالم «الرمزي» هو عالم يضع المرء في منطقة وسطى من الصور الحسية تقع ، بشكل ما ، بين المادي البحت والمعنوي الصرف . وكما يقول ، تتميز هذه الرمزية بقدرتها على خلق لغتها ومصطلحاتها الخاصة بها ، مع قدرتها على التعبير و «الإفصاح» عن ذاتها تماماً كقدرة الدراما على تحديد أسلوبها الشعري ، وبالاعتماد على مجموعة من الحريات ما وراء المسرحية

تبدو وكأنها بطريقة خجولة تمسرح عملية الإدراك بحد ذاتها مع تقديم المسرحية ، وفي هذا المجال يخطر بالبال مسرحيتا شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف» و «العاصفة» كمثالين بارزين عن بنية درامية تعبر الخشبة من خلالها، بطريقة تدعو للإعجاب ، عن كيفية نشاطها الإبداعي وهي تبتسم ساخرة منه .

ولذلك يعتبر حضور المسرحية بحد ذاته عملاً رمزياً، كما أننا بمناقشة الرمزية في الدراما نعالج موضوعاً مراوفاً حافلاً بالمشاكل لكنه غني بإمكاناته . يمكن للرمزية أن تكون طريقة مؤثرة وغنية لا يمكن التنبؤ بإمكانياتها في التأليف المسرحي بحيث لانفاجأ حين نعلم أنه في وقت كانت فيه الطبيعية في ذروتها بأوروبا ، كان المسرح يجد في بحثه عن مبررات له في الاسطورة والطقس على صعيد آخر تعويضاً عن الجانب الحالم الذي افتقده في الواقعية .

* * *

٢ . بدايات نظرية فاغنر ونيتشه

يستحيل تحديد بداية نشوء الفكرة الحديثة للدراما الرمزية نظراً لكونها بقية فلسفة رومانتكية قديمة ، إلا أن أحد المصادر الأساسية التي أثرت على المسرح الحديث تأثيراً مباشراً كانت النظرية الجمالية للمؤلف الموسيقي ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ٨٣) ونتيجة لاهتماماته المتوازية بكل من الموسيقى والدراما ، لم يكتف بالأوبرات الرئيسية مثل «تريستان وايزولده» ١٨٦٥ و «سيد المغنين» و الرباعية الملحمية «خاتم نيبيلونغن»*. (وقد أخرج العمل بكامله عام ١٨٧٦ التي كتب نصها وموسيقاها) وإنما تبنى نظرية مفصلة ومعقدة عن شكل وطبيعة «الدراما الموسيقية» التي اعتمد فيها على شوبنهاور والميتافيزيقيين الألمان .

كان فاغنر يؤمن أن الدراما الموسيقية ستصبح فن التمثيل المستقبلي ، فن تستطيع فيه اللغة أن تزيد من قدرتها عن طريق الصوت لتخلق بياناً عاطفياً أكمل .

ففي مقالته «أفكار ريتشارد فاغنر» أشار آرثر سيمونز عام ١٩٠٧ الى أن نظريات هذا المؤلف الموسيقي في الكتابة ذات قيمة خاصة لأنها «بمجمليها تعبير شخصي لفنان مهتم بالعمل الإبداعي ، يكتشف النظريات في سياق مواجهته للعقبات أو استفادته من المساعدات التي تقدمها الأشياء بطبيعتها ، وقد تبين أن بذور رومانسية جديدة تكمن في نظريات فاغنر ، وتقوم على فكرة ترى في «الاسطورة» مصدراً لأعظم قدرات الإنسان كفنان .

* - نيبيلونغن : أي انشودة الظلام وهي ملحمة جرمانية تصف أعمال القبائل الجرمانية في الفن القديم .

يبين أول كتب فاغنر الهامة «العمل الفني مستقبلاً» ١٨٤٩ أن الفن كان التعبير الحي عن الحياة الغريزية، فبالرقص و«اللحن والشعر خلق الإنسان منذ البداية شكلاً فنياً كان فيه هو نفسه الموضوع وهو ذاته الأداة. كان العمل عن ذاته ومن انتاجه. وكان فاغنر يقصد بـ «النغمة» شيئاً، نصفه كلمة والنصف الآخر أغنية، متخيلاً من زمن يسبق المرحلة العقلانية حيث كانت بداية الرقص والشعر. وقد اعتقد أن هذه النغمة تعادل شعر الكورس الاغريقي الذي كان يحاول ضبط وتنسيق حركة الجسم ووقع الصوت. كان فاغنر يؤمن أن هذا العنصر سيعيد للشعر والرقص وحدتهما مرة أخرى وبمساعده يستطيع الإنسان الممثل والإنسان المغني أن ينجز شكلاً مكتملاً من الدراما الغنائية النموذجية التي تمكن الشعر والرقص من كشف جوهرهما الحقيقي عبر التناسق الموسيقي والإيقاع.

وقد طرح هذه الفرضية بشكل آخر أيضاً. فهو يرى أن الموسيقى كانت أكثر الأشكال الفنية نقاء وحسية، فقد سما بيتهوفن بالموسيقا الى أعلى حد، الى حيث لا يمكن أن يعقبها فيه سوى النطق، كما أخذ شكسبير الشعر الى ذلك الحد الذي لا يمكن أن يعقبه فيه سوى الموسيقى، ولذلك فإن فن المستقبل سيوحد الموسيقى والشعر ليخلق الدراما الكاملة.

وفي كتابه التالي «الأوبرا والدراما» ١٨٥١ الذي أقر فاغنر نفسه «بصعوبة اسلوبه» بدأ يكتب عن الأسطورة كعملية خلق للخيال الغريزي وعرفها بأنها «قصيدة تمثل رؤية عامة للحياة».

إنها معين لا ينضب صالحة لكل زمان، ومن واجب الشاعر المسرحي أن يعبر عنها من خلال الحدث. إلا أن هذا الكتاب يتميز بسلسلة من الفرضيات المفككة التي توحى بصلات نظرية بين الموسيقى والدراما. فمثلاً:

١- آمن فاغنر بأن الخطأ الأساسي في الأوبرا هو أن وسيلة التعبير (الموسيقا) قد صارت غاية، بينما أصبحت الغاية (الدراما) وسيلة.

٢- وادعى أيضاً أن التوجه النهائي في الدراما كان للحواس مباشرة، وهي تكتسب معناها فقط حين تبررها ضرورة عاطفية: في الدراما نتعلم ونعرف من خلال الشعور. وعلى كل حال يمكن الوصول الى أعماق إحساس انساني بشكله الكامل فقط من خلال «الكلمة - النغمة» الصادرة عن كورس وأوركسترا كاملين - أي على شكل موسيقا.

٣- لقد كان الصوت البشري «أقدم وأصدق وأجمل أداة موسيقية» كما كان للأوركسترا القدرة على نطق ما لا ينطق ولذلك ينبغي دمج غاية الشاعر وتعبير الموسيقى بشكل لا يمكن الفصل بينهما.

إن هذا الدمج هو الذي أدى بفاغنر الى تكوين مفهومه الشهير عن «العمل الكلي» الذي لم ير النور منذ اتحاد تلك الفنون في الترا جيديا الاغريقية القديمة.

وقد تابع فاغنر عمله بهذه الأفكار الأساسية طيلة حياته، فوفق بين العديد منها في كتابه «هدف الأوبرا» ١٨٧١، يقول فاغنر إن الشاعر المسرحي لا يستطيع التحكم بشخصياته وإنما يضع الخطوط العامة للمادة التي تمكن الممثل من الارتجال - تماماً مثلما يفعل مؤلف الأوبرا الموضوعه لعازف منفرد يقوم بعدئذ بارتجال موسيقاه.

لقد اعتبر دراما شكسبير شكلاً من الارتجال المسرحي المنظم حيث يتحول تصور الشاعر الأولي سحري الى فن حي. فعند كتابة المسرحية، يفترض الشاعر امكانية ايصال أفكاره ومشاعره من خلال الدراما، إلا أن الدراما الموسيقية هي التي تحقق هذه الإمكانية. فلو أن العنصر الملهم العصي على التفسير عند شكسبير بلغ كماله المطلق بواسطة نفس العنصر عند بيتهوفن لكانت الحصيله شكلاً تعبيرياً مثالياً. تماماً مثلما تتحد قدرات العقل والشعور لتكوّن الإنسان الكامل.

وهكذا يلتقي وسيطان، الشعر والموسيقا، ليحققا «إضفاء العاطفة على العقل» ويخلقا دراما أكثر عمقاً وكمالاً تفوق امكانية أي الطرفين بمفرده.

وبالنسبة لفاغنر، فإن العرض المسرحي المنفذ والمعد موسيقياً هو «عملية خلق العقل البشري السامية التي لا تتجزأ» و «العمل الفني الأكثر كمالاً». مامن شيء قيل عن الرمزية مباشرة، إلا أن رؤية فاغنر حول النقاء والمثالية في الفن دفعت به بعيداً عن واقعية مسرح أواخر القرن التاسع عشر. وفي حين كان يكرر ويوضح نفس الأفكار من كتاب لآخر كان يقترب من دراما تقوم على الأسطورة والأنماط البدائية بقدر اعتمادها على الحلم والعناصر فوق الطبيعية والصوفية التي ستسود المسرح الرمزي في القرن العشرين. وقد أوضح فاغنر أيضاً نظرياته في التأليف الأوبرالي فكانت مقطوعاته تتضمن المفاتيح المطلوبة في التمثيل.

وفي عام ١٨٧٦ بنى المسرح الذي كان يسعى إليه، فصار بإمكانه تقديم الدراما الموسيقية بطريقته الخاصة المغرقة بالتفاصيل، وهذا ما صار يعرف بمسرح فيشتيلهاوس الشهير على بعد حوالي ميل واحد من بايرويوت البلدة الصغيرة قرب نورمبرغ في بافاريا.

وقد استحسن فاغنر مقدمة خشبية* مسرح غوته المعدلة في فايمار لقدرتها على إبقاء المتفرج قريباً من الحدث، لكنه شعر أن الأوبرا تتطلب خشبة أبعد كي تؤمن شكلاً اصطناعياً أكثر وزيادة في الوهم. لذلك وضع الأوركسترا تحت مستوى الخشبة في مسرح بايرويوت، وبدلاً من الشرفات المعروفة في المسرح الفكتوري، اعتمد صفوفاً أسفلية الشكل من المقاعد ترتفع تدريجياً من الأوركسترا إلى شرفة في مؤخرة الصالة. وبهذا الشكل أصبح مسرح فيشتيلهاوس مدرجاً. كان الموسيقيون يجلسون تحت غطاء يحجبهم عن المتفرجين مع فتحة في أعلاه تنفذ الموسيقى من خلالها. وكان هناك إطار لمقدمة الخشبة يحيط بمقدمة خشبة ثانية (الخشبة الداخلية) وهكذا ففي الوقت الذي تبعد فيه المتفرج بشكل غير عادي، يبقى في الوقت ذاته مجبراً على التركيز على مكان عرض واحد لا غير.

*- spron stage الجزء المسطح العريض من الخشبة الاليزابيتية البارزة باتجاه الجمهور والمستخدم كمكان رئيسي للتمثيل.

وبهذا الشكل صار بالإمكان تقديم عالم فاغنر المثالي مستقلاً عن عالم المتفرج الواقعي ، وهذا ما أسماه «هاويته الصوفية» .

ولسوء الحظ ، كان مسرح فاغنر في بايروت يعيد تقديم نفس المشهد الذي كان شائعاً جداً في العصر الفيكتوري بشكل تصويري حرفي ، لم يعمل على دمج جماليته الشعرية والموسيقية بالجمالية البصرية وحين أعيد افتتاح مسرح بايروت عام ١٩٥١ بعد انقطاع فرضته ظروف الحرب ، عمل المديران الفنيان (حفيدا ريتشارد فاغنر ، فيلاند وفولفغانغ) على الاستفادة بنجاح من معطيات المسرح الحديث في مجال التجريد والرمزية بالديكور والخلفية .

وقد بدت خطتهما في الإخراج هنرطقية برأي بعض أتباع فاغنر المتحمسين ، في حين اعتبرها آخرون مرنة وخيالية بشكل مقبول .

وبالنسبة لتصوير فاغنر البعيد المدى حول مسرح فوق طبيعي ، فقد اخفق في تحقيق فكرته عن توحيد كامل للعقل والحواس . وكان على الآخرين ، وخصوصاً آبيا وكريغ في البداية أن يجربوا هذا التوحيد النموذجي لعناصر المسرح كي يحققوا التجربة الغامرة التي كان فاغنر يسعى لتحقيقها ومع ذلك طرحت هذه الرغبة في تقديم تجربة روحية وعاطفية على الخشبة فكرة عن الرمزية تفوق كل ماحقه وأدركه الشعراء الغنائيون الفرنسيون عمقاً وشمولاً وتأثيراً . وانطلاقاً من «الخاتم» استبعد فاغنر القيود التقليدية في الأوبرا من غناء ثنائي أو جماعي أو سرد ، بما في ذلك افساح المجال للتألق الفردي والاستعراض مما سمح بتصميم خطة حركة كاملة يكون فيها لكل موقف ، كما يقول هو ، دوره في تكوين المفهوم الكلي ، وتبقى الأسطورة في عمق هذا العمل الفني قادرة على السيطرة على العمل الدرامي ككل .

لقد ألهمت أفكار فاغنر عن الدراما الموسيقية مجموعة من منظري وفناني المسرح في السنوات اللاحقة ، وكان من بينهم ، على الأخص صديقه الألماني الأصل أيضاً ، الفيلسوف فريدريك نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) الذي طمح لاعطائها مسوغات حقيقية تاريخية المظهر ، مستمدة من أصول

التراجيديا الاغريقية التي تعتبر بداية الدراما الغربية ، ولما كان نيتشه يأخذ التراجيديا بالحسبان كان لابد من اهتمامه أيضاً بكل ما يعتبر ذا شأن من الدراما . ففي عام ١٩٧٢ ، نشر كتابه «مولد التراجيديا من روح الموسيقى» الذي يعتبر بحثاً في الانثروبولوجيا ونظرية جمالية أصبحت أحد معالم الفكر الغربي الحديث .

يعتقد نيتشه أن التراجيديا نشأت من الاحتفالات الطقسية الخاصة بديونيزيوس المعبّر عنها بأغاني ورقصات «الديثيرام»* «dithyramb» . التي تجعل المرء يخرج من ذاته ، وكأنه شخصية درامية . كان ديونيزيوس يمثل كل ما هو عاطفي وغير عقلاني في الإنسان . وفي هذه الحالة يفرض الرقص شكلاً على هذا المفهوم الديونيزي من خلال ما يجسده ، وهذا ما يتضمنه المفهوم الأبولوني من وضوح وعقلانية وانسجام ، والمثير في الأمر أن نيتشه سبق فرويد في نظرياته عن الأنا والهو مبيناً أن هذه الثنائية وهذا التوتر بين الغريزي والعقلاني - بين ديونيزيوس وابولو - هو الذي ينتج دراما عظيمة .

اعتبر معظم هذه الأفكار جزءاً من نظرية فاغنر عن الدراما الموسيقية إلا أن نيتشه طرح فكرة مقبولة تقول بأن الموسيقى هي الجانب الديونيزي في حين تمثل الفنون «البلاستيكية» كالدراما ، الجانب الأبولوني ، ولقد ظلت هاتان القوتان متعارضتين الى أن حصل تزاوجهما من خلال التراجيديا العظيمة . ومثل فاغنر ، كان نيتشه يريد تقديم دراما تعبر عن «ذاتنا الباطنة» وتبرر الحاجة الى عالم الحلم . وقد أكد ذلك باقتطاف هانززاكس ، الحذاء في «سيد المغنين» (الفصل الثالث ، المشهد الثاني) .

هباء كل ماعرفه العالم من قصائد ،

في أحلامنا فقط تكمن الحقائق .

وعلى كل حال ، كانت . النظرية في «مولد التراجيديا» بالغة التجريد بشكل حد من تأثيرها المباشر على ممارسة الخشبة الحديثة إلا أنها قدمت دلالة واضحة على تطور الاندفاع باتجاه دراما أكثر رمزية .

* - الديثيرام : قصيدة مليئة بالحماسة والعواطف الجياشة .

٣. المسرح الرمزي

آبيا وتصميم الإضاءة

«تريستان وايزولده»

كان فاغنر مصدر الهام للفنان الفرنسي - السويسري أدولف فرانسوا آبيا (١٨٦٢ - ١٩٢٨) واستوعب مسرحه المثالي بتعابير ذات شكل «موسيقي». ومثل ولتر باتر اعتقد أن الموسيقى كانت تمثل المكانة التي تطلعت إليها الفنون الأخرى. عمل آبيا، في البداية بالمسرح في دريسدن وفيينا لدراسة مشاكل الإضاءة والمشهد الثلاثي المستويات، إلا أنه لم يعمل في مسرح بايروت. هناك شاهد أعمال فاغنر: «بارسيفال» ١٩٢٨ ثم «تريستان وايزولده» (١٨٨٦) و «سيد المغنين» ١٨٨٨. فوجد أسلوب العرض مغرقاً بواقعيته التصويرية الحرفية، وحسب رأيه، يعتبر المشهد المرسوم الثلاثي الأبعاد زائفاً بالمقارنة مع الممثل الثلاثي الأبعاد. وبدلاً من ذلك تصور، ببصيرة نافذة، تصميماً لخشبة «موسيقية» ترتفع بالمسرح فوق مستوى العصر الفيكتوري وتنقله إلى شكل من الرمزية البصرية التي تعبر عن الخصائص الداخلية للمسرحية، ينبغي التخلص من أضواء المقدمة الثابتة وأضواء الجوانب والحواف والظلال المرسومة على القماش، ليحل محلها نظام إضاءة متنقل يسلط من الأعلى ليرسم ظلال الممثلين، بوضوح على الخشبة. وبعد التخلص من الواقعية المشهدية بهذا الشكل، تمكن آبيا من ابتكار إيقاعات وأنماط ملائمة لتقديم الأحلام أكثر من الدراما، إلا أنه في الواقع لم يحظ إلا ببعض الفرص المناسبة لوضع نظرياته موضع التطبيق. وبعد تجارب مسرحية على مشاهد من «كارمن» و «مانفرد» عام ١٩٠٣، قام بتصميم

عرضين كاملين فقط هما «أورفيوس ويوريديس» لجلوك في عام ١٩١٣ ، وباليه «صدى ونرجس» قبل أن يتمكن أخيراً في شيخوخته من اخراج أعمال فاغنر . وبدلاً من ذلك صمم الكثير من العروض الخيالية وبشكل رئيسي لفاغنر ، ووضع الأفكار على الورق ليملاً كتبه بأفكار مستقاة من الفلسفة الألمانية مافوق الطبيعية . وهذه الأعمال الرئيسية تشمل «اخراج أعمال فاغنر» باريس (١٨٩٥) و «الموسيقا وفن المسرح» (ميونخ ١٨٩٩) و «عمل الفن الحي» (جنيف ١٩٢١) لقد قدمت هذه الأعمال فيضاً من المبادئ الجمالية لمصمم الديكور الحديث . وكانت ذات تأثير كبير على المسرح الأوربي والأمريكي .

تمثل انجاز آبيا في توحيد تلك الفنون الخاصة بالخشب والتي كانت تعتبر دائماً منفصلة عن بعضها بعض ، لأن بعضها متعلق بالمكان الآخر بالزمان ، كان يرى أن من واجب مصمم الديكور أن يربط ويوحد مابين المرئي والزمني . وقد زودته المفاهيم الموسيقية بالحلول المطلوبة .

١ - المكان : يستطيع الشكل الموسيقي أن يحدد الأشكال الهندسية وعلاقاتها ببعضها ضمن منطقة التمثيل وحتى المقدمة الأمامية (البروسينيوم) . وبهذا الشكل تكتسب الخشبة خاصية المرونة والبعد الثالث .

٢ - الممثل : كان الممثل ذاته هو المقياس الحقيقي لمدى تأثير الديكور ، لأنه ، وقد وضع في فراغ ثلاثي الأبعاد ، يصبح شكلاً بارزاً كالمثال ، وتفقد حركته الإيقاعية والإيحائية خصوصيتها كما في الرقص وفي هذه الحالة يبدو التمثيل معادلاً أنسانياً للموسيقا أكثر مما هو تشخيص للحياة الحقيقية .

٣ - الملابس : مثل الديكور يجب ألا تؤخذ الملابس بشكل حرفي وإنما كامتداد لمزاج الممثل لتظل وثيقة الصلة بالديكور والإضاءة دوماً .

٤ - الخلفية : يجب ألا يوضع الممثل على خلفية قائمة لذاتها : يجب أن تكون هذه الخلفية دائماً مكملة للممثل . فمثلاً يجب ألا يرى المشاهد سيغفريد وسط غابة ، بل جو غابة له صلة بسيغفريد كي يركز نظره على الممثل لا على خلفيته .

٥ - الإضاءة: لأنها «بلاستيكية» كانت هي الوحيدة القادرة على توحيد الممثل والخشبة والخلفية. وهكذا، يستطيع مصمم الإضاءة أن يصبغ مشهده بإضاءة مضبوطة بدلاً من تلوينه بالطلاء، إن مرونة هذه الإضاءة وقدرتها على تكوين الظلال المتدرجة تساعد على خلق تغيرات سريعة حادة في اللون والتركيز كما أن الضوء التعبيري والظل يبرزان الخصائص الحية للممثل ويفعلان في الدراما فعل الموسيقى المرافقة للأغاني عند فاغنر - إنهما يعمقان الحدث ويضيفان بعداً زمانياً للخشبة للوصول إلى الغرض والانتقال في الزمن.

كتب آبيا نسخة الملحن مسرحية «الخاتم» ورسم فيه ديكور لـ «الراين الذهبي». «Das Rheingold» و «الجنية المحاربة». وقد ضمّن كتابه «الموسيقا وفن المسرح» ثمانية عشر رسماً توضيحياً لـ «الخاتم» و «تريستان وايزولده» كما وضع النقاط الأساسية لخطته الشهيرة من أجل اخراج «تريستان» حسب مبادئه الجديدة على شكل ملحق. وهذا ما سنلقي عليه نظرة.

إن الإرشادات المسرحية قصيرة عند فاغنر، كما أن «الحدث» عبارة عن تعبير داخلي مناسب عن إحساس معنوي معين. نجد عاشقين يرغبان بالموت مقابل عالم خارجي لا يكاد يمت بصلة لتوترهما العاطفي كما تعبر عنه الموسيقى، ولذلك تصبح مهمة مصمم الديكور هي إيجاد التوازن بين الصوت والصورة دون الإخلال بتوازن العناصر الدرامية الأساسية، ففي الثنائية الغرامية (الفصل الثاني) يعيش تريستان وايزولده في عالم خداع يعلنان من خلاله أن توحد عاطفتهم مرهون بحلول الليل والموت، وهذا هو العالم الوهمي الذي تستطيع فيه الإضاءة من خلال تأثيرها على الخلفية أن تكونه، وهكذا يتمكن الجمهور من رؤية ما يراه العاشقان.

وبناء على ذلك فإن القاعدة التي يضعها آبيا هي السعي لاحتراز أكبر قدر من البساطة وعرض الأوبرا دون أية تفاصيل زائدة. كان من الضروري

ايصال هذه اللمسات الرقيقة الهامة في الفصل الثاني عن طريق الضوء . إن وضع شعلة على جدار عال في وسط الخشبة يرمز للواقع الذي يفصل ايزولده عن تريستان .

وعند اطفاء النور من قبل ايزولده ، يتوقف الزمن وتمحي معالم المكان ، فيتعانق العاشقان وتنقلنا الموسيقى الى عالمها الخفي . وفي هذا الوقت يبقى اطار خلفية الخشبة مطموساً بالظلال بينما تختفي الجدران المغطاة باللابل والمصطبة والأشجار التي خلفها ضمن جورتيب نصف مضاء يعطيك انطباعاً بالموت . وحين يتحرك الممثلون نحو مقدم الخشبة فيصبح المشاهد مدركاً لحالة موت الزمن وتصبح الخلفية غير مرئية ، كما يندمج هذا الجو الخفي نصف المضاء مع النغمة . ومقابل الخشبة الخلفية تماماً هناك لون أحمر باهت يمثل الفجر الذي يحمل معه زوج ايزولده ، الملك مارك ، مع جنوده ليفاجئوا العاشقين . ويكون الجو العام بارداً قاسياً حين يعود تريستان الى هذا العالم طالباً مبارزة ميلوت نظراً لخيانته لهما . يعرض تريستان نفسه لجرح بحيث تتقابل حمرة السماء بحمرة دمه .

إن المنصات والمنحدرات التي يتحرك الممثلون عليها تجريدية بشكل أساسي وهذا ما لا يعيه الجمهور إلا عند حدوث حركة ما ، قفزة أو سقطة مثلاً ، إن مثل هذه البنية تقلص المشاهد الملونة الى أدنى درجة وتخلق خلفية تمثل جزءاً من العالم الحقيقي الذي يسعى العاشقان للإفلات منه وأهم ما في الأمر أن الإضاءة استطاعت توحيد الخشبة والحدث الذي يجري عليها حسب متطلبات الموسيقى . وبهذا الشكل يخضع مصمم الإضاءة أنه الخاصة لاحتياجات العمل ككل . وقد أراد آبيا أيضاً أن يفصل الضوء المنتشر (فيض من الضوء من مصادر ثابتة) عن الضوء الموجه (من نقاط متحركة) لأن الضوء الأول يعني التعميم والثاني يعني التخصيص .

وفي وقت سابق على اكتشاف طريقة تسليط الأضواء على المشاهد بواسطة الشريحة المنزلقة ، كان آبيا قد توصل الى مثل هذه الفكرة . كانت

اقتراحاته لاجراج «تريستان» متقدمة بدرجة كبيرة، ثم خدمه الحظ باكتشاف الكهرباء الذي جعل نظرياته قابلة للتطبيق في حين كان فني الإضاءة ماريا نو فورتوني يطور طريقة الإضاءة غير المباشرة.

لقد كان استخدام الأنوار ضمن مجموعة من المركبات في محصلته النهائية شبيهاً بتوزيع اوركسترالي للأدوات الموسيقية، فقد بين لي سيمونسون في كتابه «الخشبة هي الديكور» عام ١٩٣٢ ان عملية ادارة تدريبات الإضاءة المعقدة أصبحت وفي وقت قصير شيئاً لا يختلف عن ادارة التدريب الاوركسترالي، وقد ظلت أفكار آبيا عدة سنوات دون أن تطبق على الأوبرا التي وضعت لها بالأصل، بينما استخدمت مع كل أنواع الدراما الأخرى بحيث صار لدينا مهنة جديدة هي «مصمم الإضاءة» مع «حبكة الإضاءة» و «مفاتيح الإضاءة» الضرورية لماشاة الحدث على الخشبة وأصبحت تتمتع بأهمية النص ذاته في التحكم باستجابات الجمهور. يتمثل اكتشاف آبيا العظيم في أن التصميم البصري للمسرحية يستطيع التعبير عن روحها تماماً كما تفعل الموسيقى وأن الإضاءة قد أصبحت ممارسة عامة بالنسبة للجو الدرامي ومزاج الشخصية إلا أن فن دمج المؤثرات البصرية بالموسيقية اكتمل في صناعة السينما بشكل خاص، فإذا كان رسام المشاهد القديم قد قلص العالم ليصبح بحجم الخشبة، فإن آبيا عرف كيف يوسع الخشبة لتصبح هي العالم ومع ذلك يصح القول إن دمج هذه الفنون بشكل فعال وبما يخدم أهداف المسرح، لم يتحقق بسهولة وذلك لأن كل فن منها يحاول الطغيان على الآخر، فالموسيقا تحاول الحد من تفاصيل الحدث المسرحي، أو يحاول الحدث المسرحي اضعاف الموسيقا الى الحد الذي يفقد قوتها على تكوين الجملة الموسيقية المؤثرة ويتميز كل من الصوت والضوء بعدم دقة المعنى مما قد يجرد المسرحية من خصوصيتها فيؤدي ذلك الى انطباع غائم من الغنائية أو الرومانسية أو الفانتازيا.

كان عمل الممثل أكثر الفنون تعرضاً للخطر بسبب نظريات آبيا . وقد جاء هذا الخطر تماماً في الوقت الذي كان فيه الممثل قد حقق مستويات متقدمة في الاتجاه الواقعي ، وربما كانت النتيجة أن أصبح هذا الممثل عامل تشتيت في مسار تطور جمالية حديثة في المسرح ، كان تصور آبيا يعتمد على إدخال «الجمباز الموسيقي» في فن التمثيل لتصبح الموسيقى وليس الكلمة هي التي تتحكم بتعبير الممثل . وفي الواقع ، حقق أداء الممثل الإيقاعي انتصارات كبيرة منذ أيام راقصي الباليه الروس وايسادورا دونكان .

وحده الفنان اميلي دلكروز (١٨٦٥ - ١٩٥٠) - وهو من مواطني آبيا - قد نجح آنذاك في تطوير فن الممثل الجديد . بدأ عمله في جنيف عام ١٩٠٣ ثم في هيليراو قرب دريسدن عام ١٩١١ . لقد طور دلكروز «الجمباز الإيقاعي» أو «الرقص الإيقاعي» كطريقة لتثقيف دارسي الموسيقى مستخدماً حركة جسده كآلة موسيقية باعتبار الإيقاع هو التعبير الجسدي للزمان والمكان المجردين . قام آبيا بمعظم أعماله التطبيقية مع دلكروز بعد عام ١٩٠٦ وحتى إغلاق مدرسة هيليراو في الحرب عام ١٩١٤ كان دلكروز هو الذي شحذ أفكار آبيا حول استخدام الجسد البشري ضمن بعد مكاني . ولذلك نرى أن مفاهيمه عن الإيقاع والحركة بدأت تتخلل تفكيره بازدياد في كتابه الثالث «عمل الفن الحي» . فقد كان من الضروري دائماً أعداد الخشبة وكأنها ستستخدم لرقص الباليه مع القناعة بأن الجسد البشري تجسيد رمزي «للمكان في الزمان والزمان في المكان» بشكل يوحد الاثنين من خلال الحركة . كان آبيا يحض الممثل ليكتشف بنفسه الإيقاع الموجود في سطور المسرحية وحدثها كي يخلق التآلف بين العنصر الزماني والمكاني . وكان يعتبر الحركة أكثر إثارة إذا ما اعترضتها عقبات مادية كالمنحدرات ودرجات السلالم التي تظهر تحت ضوء متحرك يسلط من الأعلى .

وقد أصبحت الديكورات التي صممها بناء على طلب دلكروز أكثر تركيبية . كتب في الكتاب السنوي لمعهد جاك دلكروز (di schulfeste ١٩١١) ما يلي :

ان التدريب من خلال الجمباز الايقاعي سوف يجعل الممثل مدركاً، بشكل خاص، للبعد والمسافة في الفراغ بما يوافق التنوع اللانهائي في الصوت وبشكل طوعي سيبحث الحياة في هذه الأشياء على الخشبة، كما سيصاب بالدهشة للاجحاف الذى يلحق به جراء وضعه، حيا بأبعاده الثلاثة، بين رسوم صامته على لوحات قماشية عمودية . . . ان ايقاظ الايقاع في انفسنا واجسادنا يقرع ناقوس الموت لقسم كبير من فننا المعاصر، وخصوصا لفن التمثيل.

وهذا يتماشى مع افكار آبيا حول اصلاح جذرى للمسرح ذاته، فكل ما يحتاجه الممثل هو فراغ يتحرك فيه وردة عارية تكفي لاضواء منشآت الخشبة وحمل الإضاءة العمودية. ذلك هو ما سيصبح «كاتدرائية آبيا المستقبلية». والآن هناك مؤسسة أدولف آبيا في بيرن. ، الا ان آبيا ظل ينتظر الى ان جاء المهرجان المسرحي الدولي في عام ١٩٢٢ في امستردام قبل ان يحظى عمله بالمكانة اللائقة، وان كان بالامكان القول انه ظل غير مفهوم. وفي ميلانو، افتتح معهد للرقص الايقاعي كذلك الموجود في جنيف. وفي عام ١٩٢٣ كلفه أرتور وتوسكانيني اخيرا بتصميم ديكورات عرضه ل«تريستان وايزولده» على مسرح اوبرا لاسكالا هناك.

كانت الخلفية اكثر بساطة وتجريدا مما اوصت به اقتراحاته لعام ١٩٨٦. ولم تلق الترحيب المناسب. فقد كانت هذه الخلفية في الفصل الثالث اشبه ما تكون بساحة سجن وان شجرة الدبق بدت مريضة في طريقها للموت. وكان كوزيما فاغنر، الذى قارن مخططات آبيا الأولية بمخططات نانسن في القطب الشمالي قد اعتبرها افكار رجل مجنون. لقد توقع كل من النقاد والجمهور على حد سواء ان تكون الخشبة مزخرفة بسخاء على طريقة الأوبرا الفخمة، وحتى الفنانين على الخشبة كانوا يشكلون عائقا. ولحسن الحظ، أبقي توسكانيني اخراجه لهذا العمل مطوياً في الريبورتوار في الوقت الذى استمر فيه آبيا يواجه معارضة مماثلة في عمله في «الراين الذهبى» عام ١٩٢٤ و«الجنينة المحاربة» عام ١٩٢٥ ومسرحية اسخيلوس «بروميثيوس» في

بازل ستادتياتر . وبغض النظر عن احترامه لفاغنر المؤلف الموسيقي اوضح
آبيا انه يتجاهل رغبات فاغنر المخرج .
ان كونه طليعي ليس بالأمر السهل خصوصا وان الصعوبة تأتي في
مجال تتعرض فيه التقاليد للموت العنيف وفي وقت هي احوج ما تكون فيه
الى تكاتف جهود مختلفة .

* * *

٤- المسرح الرمزي:

كريغ وتصميم الخشبة

«هاملت» في موسكو ١٩١٢

كان الانكليزي ادوارد غوردون كريغ (١٨٧٢-١٩٦٦) ابن الممثلة الكبيرة ايلين تيري اصغر من آبيا بثمانى سنوات حين اخرج عام ١٨٩٩ «ديدو واينياس» لمؤلفها بورسيل اخراجا تجريبيا في حين كان آبيا ما يزال في مراحله النظرية . ومع ذلك تعتبر مصادفة غريبة ان يصل هذان المبدعان ، كل بطريقته ، الى نظرية مشتركة حول علاقة جديدة جذريا للأجسام ببعضها . لم يلتق كريغ بآبيا حتى سنة ١٩١٤ وفي عام ١٩١٧ كتب له «اني أجد في إحدى دراساتك عن المشاهد حياة ودrama أكثر حيوية من أى شيء آخر عرفته في مسرحنا الأوربي» وقد عرض كلاهما عمله في امستردام عام ١٩٢٢ وبالمقارنة مع آبيا قدم كريغ فلسفة أقل عنفا عن المسرح . ولم يكن لي سيمونسون الوحيد الذى اعتبر نظرياته «عنيفة» وموهبته «عظيمة» . ومثل آبيا ، كانت ممارسة كريغ المسرحية محدودة بشكل مدهش : فبعد ثمانى سنوات من التمرين على التمثيل مع هنري ايرفينغ الذى اعتبره مثالا يحتذى عمل كريغ بشكل متقطع كمصمم ديكور في لندن وبرلين وفلورنسا وموسكو وكوبنهاجن في حين كان يكسب شهرة عمت أوروبا . ومع ذلك كان له تأثير هائل وخصوصا من خلال كتابه «فن المسرح» (١٩٠٥) وزاد عليه في عام ١٩١١) الذى بين فيه كيف يستطيع المسرح ان يتحرر من واقعية القرن التاسع عشر ويعود الى الدراما الشعرية . اخيراً ، استقر في فلورنسا حيث أصدر دوريته «القناع» لتصبح منبرا لنشر أفكاره بين ١٩٠٨-١٩٢٩ وكان يكتب فيها أسماء مختلفة حتى أصبح نبي الحركة الجديدة .

ومثل آيبا أيضاً، كان كريغ يؤمن بتكامل عملية الإخراج ولذلك رأى ان على جميع اطرافها بما في ذلك مساهمة الممثل ، ان تخضع لتصوير رجل واحد هو المخرج .

ومثله ايضاً انطلق من حيث بدأ جميع منظري المسرح في تلك الأيام ، اى برفض الواقعية . ليس المطلوب من الممثل ان يشخص ، بل يعرض ويفسر شخصية ما ، ولا ان يحاكي ويعيد عرض الطبيعة كمصور فوتوغرافي ، بل ان يقوم بعملية الخلق كفنان .

ولذلك طرح «الغاء» الممثل بالمعنى التقليدي باعتباره «الأداة التي تزدهر وتتقدم بواسطتها الخشبة الواقعية المتخلفة» وقد استخدم عبارة «الدمية المتفوقة» كبديل عن المفهوم القديم عن الممثل . وهي تسمية مركبة من الفرنسية والالمانية . اخترعت هذه العبارة لوصف دمية متفوقة ، لالعبة كبيرة .

ويقصد بذلك مخلوقاً يمكن لقوة جسده وجدية تعابيريه ان تجعل من الممثل عملاقاً أو الهاً جميلاً ، او صورة مقدسة في مسرح طقسي لا مكان فيه للخصائص الفردية او «أنا» الممثل . ومن خلال «الدمية المتفوقة» ينتظر الجمهور «العودة الى استمتاعه القديم بالشعائر» . يبدو الانضباط الشديد المعروف في مسرح الياباني او عند الممثل الهندي قائماً خلف تفكير كريغ .

ومن خلال شغفه بفن الرسم الايطالي في عصر النهضة . توصل كريغ الى فهم فن المسرح كبنية من الحركة والضوء ، لا من الكلمات وحدها «ليست الدراما للقراءة وانما للعرض على الخشبة» ومثل آيبا كان يعتبر الدراما مكونة من جميع عناصر «الحدث والكلمات ، والدور واللون والايقاع» بحيث يكون منها تأثيره على العين والأذن . لقد كان توجهه ذاتياً في الممارسة ، فبعد ان قام الكاتب الواقعي اوتوبراهم بدراسة احد تصاميم كريغ لمسرحية «البندقية مصانة» تجاسر على طرح السؤال : «اين الباب ؟» .

ليتلقي الجواب : " لا يوجد باب ، بل هناك مدخل ومخرج " فقد عمل كريغ لتقديم " احساسه " عن المسرحية موضعاً " يجب الا تكون مشاهدي نابعة من المسرحية وحدها ، وانما من دفقات كبيرة من الأفكار التي استدعتها المسرحية الى ذهني " وهكذا كانت حالة هاملت هي حالة " روح وحيدة في

مكان مظلم"، وكانت الأزقة البحرية العاصفة في مسرحية ابسن "براند" رمز العنف الأخلاقي للشخصية التي تحمل اسم المسرحية.

وعلى طريقة أبيا أيضا، كان كريغ بأعماقه مصمم ديكور إلا أنه لم يكن عملياً دوماً، فقد كان المشهد بالنسبة له "جوا عاماً، لا خصوصية محلية" وكان يسعى إلى بساطة وحدة الخطوط العمودية التي أن امتزجت بالظل، تتطلق بالعين إلى ما وراء حدود الخشبة لتجعل مداها وارتفاعها أكثر تعبيراً. ومن كلماته الشهيرة قوله المتكرر:

تذكر أنك تستطيع رسم خط يمثل برجاً، يصل ارتفاعه في الهواء إلى أميال، على قطعة من الورق لا تزيد مساحتها عن انشين مربعين، هذا ما نستطيع فعله على الخشبة لأن القضية بكاملها قضية علاقات نسبية.

وتبقى الحقيقة هنا موضع تساؤل ما دامت إشارة بقلم رصاص قد تعني أي شيء يخطر ببالك في الوقت الذي تبقى فيه علاقة الممثل بما حوله ثابتة. فعندما صمم كريغ، في عام ١٩٠٦ نوافذ بارتفاع ثلاثين قدماً لمسرحية ابسن. روزمرز هولم "نقل عن النوراديبوز قولها أنها شعرت بأنها جاءت إلى الخشبة خطأ لتكون أحد العاملين في المسرح، وعلى كل حال ما يزال المبدأ البسيط القائل بأن الخطوط العمودية تقزم الممثل والخطوط الأفقية تضخمه سائداً بشكل فعال في المسرح الحديث منذ تلك الفترة.

كانت فكرة كريغ عن الدمية المتفوقة "متناقضة بشكل خاص مع التفاصيل النفسية الخاصة بالتمثيل الواقعي كما أرادها المخرجون الطبيعيون أمثال ستانسلافسكي، ومع ذلك التقى هذان الخصمان - ظاهرياً - ليخرجا "هاملت" على مسرح الفن بموسكو عام ١٩١٢. وفي عام ١٩٠٨ أدرك ستانسلافسكي أن مهاراته الخاصة في المسرح الواقعي لم تعد قادرة على الوفاء بمتطلبات الدراما الرمزية أو الشعرية، ولذلك استدعى أحد كبار الرمزيين الأوربيين.

وكان كريغ من جانبه يبحث عن أية فرصة مفيدة ليحرب أفكاره، ولكن بصعوبة يمكن القول أن طريقة عملهما خدمت علاقتهما، فقد كان كريغ يصدر أوامره ويترك لستانسلافسكي مسألة تنفيذها بعد أن يغادر إلى فلورنسا لي طرح مزيداً من الأفكار الأخرى. وفي هذه الأثناء كان

ستانسلافسكي، بحكم الضرورة والطبيعة، يقلص رؤية كريغ لتصبح بحدود الممكن أو بالشكل الذي يقبله الجمهور أو يناسب قدرات ممثليه. وبذلك يعود الى الطرق النفسية التي كان يعرفها بشكل أفضل. لقد استمرت هذه الحالة ثلاث سنوات ونصف كان فيها سحق الظرفين يتزايد باستمرار.

بدا العرض محكوما بالفشل منذ البداية لأن الممثلين الروس عجزوا عن ارضاء كريغ. كما ظهر ان القوة البسيطة التي كان يريدونها غير ممكنة سواء باستخدام الأسلوب الخطابي القديم أو الواقعية الجديدة. وعلى طريقة مسرح الفن بموسكو المعروفة، بحث ستانسلافسكي وزميله نيميروفتش دانشكو عن قلاع من القرون الوسطى لخلق وسط قوطي، الا ان كريغ فكر بطريقة مختلفة تماما تقوم على اشكال تجريدية لتوافق تفكيره الصوفي، واثناء العمل، كان المشهد يتكون من عدد كبير من الستائر (اللوحات) المتحركة التي يمكن وضعها على الخشبة في وضعيات غنية التنوع، كانت تلك الستائر هي التصميم الشهير الذي ابتدعه كريغ ليقدم "الف مشهد في مشهد واحد" وقد جربها مع بيتس والليدي غريغوري في مسرح أبي بدبلن عام ١٩١٠. لم يكن كريغ يريد استخدام الستارة (ستارة الخشبة)، وبدلا عن ذلك طلب ان يكون موضوع المشاهد مرئيين بحيث يجعلون الجمهور واعيا لرمزية الأداء.

وعلى كل حال، كانوا في موسكو، يتذمرون من هذه الستائر (اللوحات) التي تستدعي سحب الستارة كلما بدلت الخلفية. كانت هذه الستائر ذات أطر خشبية خفيفة ركب عليها لوحات قماشية رمادية شفافة مع مفصلات قابلة للحركة بالاتجاهين، ومعرضة للسقوط باستمرار.

ففي الليلة الأولى من عرض "هاملت" في موسكو تساقطت كأحجار الدومينو كما قيل (وبعد ذلك استخدمت الستائر المشهدة بشكل أفضل من قبل مصمم الديكور الياباني إيسامونوغوشي في عمله بمسرحية "الملك لير" اخراج جون غليغود في لندن ١٩٥٥).

لقد جسد كريغ اميره الدانمركي كعملاق من الناحية الجسدية والعقلية. رأسه بشعر كشعر الأسد وكأنه جبل مكلل بالثلج - والغريب في

الأمر هو ذلك التشابه الكبير مع خصلات شعر كريغ ذاته . كان بحق دمية شكسبيرية متفوقة . وكان كريغ يرى فيه شخصا معزولا يواجه بلاطا مليئا بالنفاق والرياء ، كما اراد للمشاهد الأول في البلاط ان يمثل " كابوس هاملت " .

وكان على البلاط ذاته ان يبدو كمجموعة من الوجوه الشاحبة تظهر عبر فتحات في قطعة قماش ذهبية كبيرة وهي تتدفق في حفل استقبال يقيمه الملك والملكة وهما على عرشيهما العاليين . لم يستطع ستانسلافسكي تأمين ذلك الا انه ارضى كريغ بتكوين هرم ذهبي من الحاشية ، والملك على قمته يتكلم كأنسان آلي ، إن فكرة تقديم الملك على شكل جامد لم تقدم الخدمة المرجوة لمشهد المسرحية لأنه ظل بعيدا عن الجمهور الذي لم يتمكن من رؤية وجهه مما يسيء لغاية المسرحية . ان المفهوم الذي يستند اليه استخدام هذه الحيل يعتمد على المونودراما التي تجعل المشاهد يرى من خلال عيني هاملت فقط ، كان رأى ستانسلافسكي هو أنه يجب معالجة الشخصيات الأخرى معالجة واقعية حين لا يكون هاملت على الخشبة ، ولذلك قرر كريغ الاكتفاء بحضور صامت للأمر في المشاهد التي لا تستدعي حضوره . فمرة كان كريغ يقترح " شكلا ذهبيا لا معا " كروح حارسه لهاملت ، ومرة أخرى يريده شبعا الموت يدخل مع الموسيقى ، ولذلك يجب فهم المسرحية على انها صراع بين المادي والمعنوي ، وقد وجد كاشلوف الذي قام بدور هاملت ، في محاولته لاستيعاب متطلبات دوره انه من الطبيعي ان يكون هناك تشتت اذا ما قبل حلول " انا ثانية " في ذاته على الخشبة دون اي دور آخر أو مجرد المشاركة بجزء من الحدث .

واما بالنسبة للشخصيات الأخرى ، فقد رأى كريغ ان يكون الملك مقنعا ذا رأس كبير وعينين متوهجتين ويدين ضخمتين كمخالب الصقر وكانت اوفيليا تنتقل بخفة عبر المشهد بوجهها الجميل الطفولي والغبي : وحسب رأي كريغ كان حب هاملت موجهها لفتاة خيالية ، أما ستانسلافسكي فقد تمسك بالرأي التقليدي الذي يعتبرها ضحية تستحق العطف مقنعا بحق ان تقديم اوفيليا كشخصية غبية سوف ينتقص من مكانة هاملت كرجل .

كان ستانسلافسكي يرى ان تقدم الشخصيات الثانوية بواقعية الحياة اليومية العادية، اما كريغ فأراد منها التصرف كدمى - لقد حاول تعليمها استخدام نبرات صوتية أكثر رقة بمساعدة آلات موسيقية وجعلها تقف كصور ظلية ذات ازرع ووجوه شمعية وبناء على ذلك رسم ملابسها بشكل يظهرها كتماثيل ومنحوتات، كان على الشبح ان يظهر كصورة ظلية اثيرة على منصة عالية ويكون هاملت بشكل رمزي في الأسفل بملابسه الخشنة الثقيلة. وكان على الممثلين ان يطيروا من خلال النوافذ على اسلاك كأنها يهلوانات صينية.

اما ممثلو المشهد الصامت فيجب النظر إليهم كظلال ضخمة مرتسمة على ستارة خلفية. وفي مشهد جنون اوفيليا عليها ان تقف ساكنة لتقوم بدورها على الخلفية القديمة للحاشية المقنعة.

لقي هذا العرض الاسطوري للمسرح الرمزي الجديد استقبالا شعبيا مع ان شهرته جعلته يستمر أكثر من اربعمائة عرضا. اما اولئك الذين جاؤوا وهم يتوقعون، اما واقعية مسرح الفن بموسكو النفسية المطابقة للحياة، أو خطابية ذاك الدنركي التقليدي وما اتسمت به شخصيته من عمق وكآبة كما عرفت في القرن التاسع عشر، فقد خابت آمالهم. تركز التذمر كله حول تصميم الديكور الذي بدت فيه ستائر (لوحات) كريغ التي لا نهاية لها وكأنها تخنق المسرحية. وبمزيد من التفهم، رأى البعض ان الخلفية التجريدية تتناقض مع التمثيل التقليدي. الا ان المعنيين بالمسرح نظروا في الأمر نظرة أكثر امعانا ففهموا بعمق ما يمكن ان تفعله الصناعة المسرحية الجديدة. استطاع اسم كريغ ان يخلق احلاما عن مسرح خيالي ستشهد السنوات اللاحقة، كما ان اقتراحه حول استثمار الزمان والمكان على الخشبة بدأت تعطي مفعولا تدريجيا. ورغم عدم ظهور مسرحي بارز لمواجهة هذا التحدي هناك العديد من مسرحيات القرن العشرين التي ما كان بالامكان تصورها بدون الامكانيات التي وفرتها مباديء كريغ الجديدة في تصميم الديكور.

٥- الدراما الرمزية:

من ايسن الى متريينك ولونييه - بو

هيدا غابلر (١٨٩٠)

بيليا ومليزاند (١٨٩٣)

قبل نهاية القرن، كان كل من أنصار الطبيعة والرمزية يعلن ايسن قائدا له، وفي الوقت نفسه يعمقون نقاط التعارض فيما بينهم. فالطبيعيون يعتبرون الرمزيين رومانسيين ومنحلّين (*) decadent، والرمزيون يحطون من شأن الطبيعيين كماديين وسياسيين، وكان التحليل النفسي الفرويدي مصدر دعم للجانيين بشكل غريب، فتعرية الشخصية والمؤثرات التي تخضع لها تدفع للمعالجة الواقعية، اما صحة الاحلام فتبرر التصوير الرمزي ومع ذلك يعود استخدام ايسن للرمزية، على الأقل، الى فترة مبكرة في مسرحية "براند" ١٨٦٦، علما بان مسرحياته الناضجة اعتمدت بشكل لا يمكن فصله على الجانيين. ان نظرة خاطفة على مسرحيات "البطة البرية" ١٨٨٤ و "روزمرزهولم" ١٨٨٦ و "سيده من البحر" ١٨٨٨ و "هيدا غابلر" ١٨٩٠، تبين ليس فقط الانتقال العفوي من الواقعية الاجتماعية الى الرؤية الرمزية وانما تعمقا متزايدا او تعقيدا ناشئا عن اغتناء كل منها بالآخرى.

كتب ايسن في رسالة له بتاريخ ٢ ايلول ١٨٨٤ يقول بأن مسرحيته الجديدة "البطة البرية" تمثل تحولا عن طريقته المبكرة في الكتابة، اتجاها جديدا للمؤلفين المسرحيين الجدد يمكنهم الاستفادة منه، وكان بذلك يشير الى ما أدخله على هذه المسرحية من عناصر رمزية بطريقة مدروسة. كان حريصا على جعل الاضواء تتناسب مع الحالة الكثيية الخاصة بكل فصل،

*. decadence تعني الانحلال ويطلقها مستعملوها على أعمال الرمزيين باعتبارهم يرون فيه هبوطاً في المستوى الفني بعدما كان بلغه من كمال.

والشخصيات الرئيسية، بكل ما يساهم في تكوينها من تنوع التفاصيل الراقية شبه الكوميديّة متعارضة في مواقفها من بعضها بطريقة بيانية تقريبا. ومع ان المشهد ما يزال يستند على اساس واقعي، يظل معتمدا في خلفيته على ادوات رمزية مثل آلة هيلمير للتصوير وباب السقيفة المكتنف بالأسرار، كما يتضمن الحوار تلميحات غير مباشرة عن البصر والعمى وكيفية انقاذ البطة البرية ، وكل هذه العناصر تهدف لتأكيد فكرة المسرحية حول الوصول للحقيقة، واذا ما أخذنا المسرحية ككل تصبح هي البطة البرية ذاتها، وهي رمز مراوغ مرتبط بالآثم واسع الاستخدام، يكاد يكون له وجوده القائم بذاته. ومن غير المستغرب ان يجد الجمهور المعاصر في العلاقة الجدلية بين عناصرها عائقا امامه، وان رموزها مقحمة عليها، لقد عبر جمهور باريس عن احساسه تجاه اول عرض لها هناك باصدار اصوات تشبه اصوات البط.

اما المسرحيات التي تلتها فقد وسعت من تعاملها مع المظهر الواقعي الابسني ذي الایحاء الرمزي بشكل يسبر الحالات اللاعقلانية للعقل ويسعى لإبراز الظاهرة النفسية الى الحد الذي يتجاوز امكانات المسرح الواقعي. ان مسرحية " سيدة من البحر " تتضمن شخصية بلا اسم ذات مواصفات فوق طبيعية تستعصي على التفسير. انها (الغريب) الذي اريد له ان يجسد البحر ويرمز لتطلع اليدا الى الحرية الروحية، وسوف تظهر شخصيات رمزية بشكل كامل، شخصيات " احلام " في اعمال ابسن مرة أخرى، مثل هايلد في " رئيس البنائين " ١٨٩٢ الذي يعتبر من اختلاق خيال الشخصية الرئيسية الجامع.

ان هيدا غابلر " عبارة عن دراسة لحياة المرأة السارقة، والنساء الاخريات في المسرحية على حساب بعضهن بعض بطريقة ترضي ذواتهن، وفي هذه المسرحية تتوالد العناصر الرمزية: فصل من السنة، صورة الجنرال غابلر، مسدسه الذي يرمز الى تطلع هيدا لامتلاك حرية الرجل والهروب من سجنها البيتي اضافة لما توحى به هذه الزمور من ميولها التدميرية المتناسبة مع عينها " الرماديتين - الفولاذيتين "

اما مخطوطة ليفبورغ التي تمثل حصيلة العمر فهي الميراث المتروك للزمن كأنها طفل، وقد قصد من شعر ثيا الجميل ان يقترن برقة وجهها وغيره هيدا منه، والمدفأة على الخشبة للربط بين المخطوطة والشعر من حيث تود هيدا لو تحرق كليهما. وترمز الأوراق المتسلقة لخيالات هيدا الرومانسية وفكرتها عن الميتة الجميلة.

تتداخل كل هذه الرموز بشكل رائع في واحدة من أكبر الدراسات التي قدمها ابسن عن الشخصية تعقيدا حتى ذلك الوقت، ولحسن الحظ كان ابسن قد ترك لنا ملاحظات تفصيلية عند التحضير لكتابة مسودته الأولى. فقد بين، مثلا ان خوف هيدا من الفضيحة يمتزج برغبتها الجامحة في خلق المفاجأة، كما اعلن ان الحاحها الشيطاني على التأثير على الرجل يقابله احتقارها له بعد نجاحها. وتظهر طبيعة ليفبورغ المزدوجة في حبه لتيا في الوقت الذي يتجاوز كل الحدود في رغبته تجاه هيدا وربما أكثر. لقد صرح ابسن انه لم يرسم شخصياته الا بعد معايشة يومية طويلة.

ومع ذلك يؤكد حضور الإيحاء الرمزي الواضح في هذه المسرحية والمسرحيات الأخرى ان ابسن كان يتجه بشكل حاسم في عمله نحو دراما شعرية: الجياد البيضاء في «روزمرز هولم» وتسلق الأبراج في «رئيس البنائين» والعكازة في «أولف الصغير» ١٨٩٤ وتمثال روبيك في «عندما نهض نحن الموتى» ١٨٩٩ كلها رموز لا يمكن اغفالها. لقد اصبحت مسرحياته بمثابة «مجازات موسعة فعلا. فعندما وزعت ترجمة» رئيس البنائين» على مدرء المسارح في لندن وجدوها، ببساطة، غير مفهومة، وهذا ما كان عليه حال الجمهور مع العروض الأولى لمسرحياته الأخيرة في كل مكان. كان المؤلف ذاته يريد ان ينفي اي توجه رمزي لقناعته بأن نقاده كانوا يطلبون هذا الرمز حيث لا يكون- ان الحياة مليئة بالرموز ومسرحياته، كما يقول هو، جزء من هذه الحياة. وبينما اعلن مترلينك ان «رئيس البنائين» هي اول روائع الحركة الجديدة، وان عمل ابسن يعتبر شعرا نظرا لمضمونه

الرمزي، كان إبسن نفسه يمقت بشكل خاص - رمزية مترلينك الواضحة الفجة وقد تجرأ رونالدغراي في كتابه «إبسن - رأى مخالف» ١٩٧٧ فتساءل ان كان إبسن قد نجح في المزاوجة بين الرمزية والواقعية ووجد ان رموز المسرحيات الاخيرة، «اضافات عديدة الفائدة، ومحاولات تضيف اعباء اكبر، وابتعادا عن العلاقات الانسانية التي يبدو مهتما بها» ومع حلول التسعينات من القرن التاسع عشر، كانت الحركة الرمزية تزدهر بقوة فكّر إبسن تكريم القائد، وخصوصا في فرنسا، ومع ذلك قلما كان المخرجون المتحمسون من الجيل الجديد يجدون في اسلوبه، القائم على المنطوق اكثر من المرئي، ما يفيدهم في تطور تقنياتهم.

لقد كانت المشكلة الفنية في العروض الانكليزية امام الزابيت روبنز وماريون لي اللذين قررا اخراج «هيدا غابلر» هي بشكل اساسي - كيفية استنطاق السطور في تلك الترجمات غير القابلة للتمثيل كما وصلتهما. في اوربا، كانت المشكلة التي تواجه المخرج الرمزي هي كيفية ايصال ما هو غير عقلاني. فقد كانت اعمال إبسن تعرض وكأن شخصياته ليست من البشر الحقيقيين، كلماتهم تلقى ببطء وحركاتهم تكاد تخلو من اي مغزى. عندما قام ماير خولد باخراج، هيدا غابلر «على مسرح كوميسار جيفسكايا في موسكو عام ١٩٠٦ حاول الاعتماد على المبدأ الرمزي القائم على التوفيق بين اللون والشخصية والمزاج، وقد وصف مارك سلونيم الخلفية في كتابه «المسرح الروسي من الامبراطورية الى السوفييتات» قائلا:

بدأت الخشبة مليئة بضباب فضي اخضر زرقاوي، كانت الخلفية زرقاء وعلى الجانب الأيمن لجاف (عارضة) بارتفاع الخشبة كلها يمثل نافذة وتحتة تتصب اوراق وردة الرود وندرون السوداء. وخارج النافذة هناك الفضاء الأزرق، اما على اليسار، فهناك جدار تغطية قطعة قماشية كبيرة مطرزة تحمل صورة امرأة فضية مذهبة مع غزال وحزام فضي يزين اعلى وجوانب الخشبة. وتغطي الأرض سجادة زرقاء مائلة للخضرة، اما الاثاث فيتكون من بيانو ضخمة ابيض اللون.

وهناك آنية زهر بيضاء وخضراء فيها اقحوانات بيضاء كبيرة وقطع فراء ملقاة على أريكة غريبة الشكل تستلقي عليها هيدا بلباس بحري اخضر مبلل . يتلألأ هذا اللباس وينثني مع كل حركة من حركاتها لتبدو كحبة البحر بحراشفها اللامعة .

وكما اشار ما يكل ماير ، تصبح الرمزية في الدراما اكثر تأثيرا اذا ما اقترنت في الأداء مع ابسط اشكال الواقعية . لقد أصبحت باريس مركز حركة الدراما الرمزية ، كما كانت بالنسبة للشعر الرمزي وكان ذلك جزءا من ردة الفعل بعد الصدمة المعنوية التي تلت الحرب الفرنسية البروسية ، كان تيودوردو بانيفل في طليعة اولئك الذين رفضوا المسرح الواقعي بالتوجه الى الاسطورة الكلاسيكية التي مسرحها بطريقة غنائية . وبينما اصبح ستيفان ملارميه الناطق باسم الحركة الجديدة ، كان صديقه فليبردي ليل آدم (١٨٣٨-١٨٨٩) في طليعة من توصلوا الى تجسيد درامي للقيم الروحية من خلال مسرحيته الفاغنريه «أكسل» التي كتبت على مدى عشرين عاما ، الا انها لم تعرض الا بعد وفاته في عام ١٨٩٤ . يعيش البطل الرومانسي الذي يحمل اسم المسرحية حياة معزولة في قلعة بالغابة السوداء وحين يجد الحب بين ذراعي سارا الجميلة ، ولكن الغامضة ايضا ، يخلدان لقاءهما بالموت مثلما فعل تريستان وايزولده . لقد كانت صوفيه فليبر موضع اعجاب بيتس الشديد في ايرلندا ومترلينك في بلجيكا ، كانت مسرحيات مترلينك (١٨٦٢-١٩٤٩) مهتمة بشكل متشابه ، بالاسرار من خلال مواضيعه القروسطية الغامضة وطريقته الشديدة الولوج بالقصص الرمزية (الايغوري) في الكتابة . وكان مثل غوردون كريغ واحدا من اولئك الذين اعتبروا أسلوب التمثيل المعاصر واقعا اكثر من اللزوم .

بالنسبة للدراما الشعرية : كانت الرمزية على خلاف شديد مع ما هو انساني بحث وكان يؤمن ان الاغريق انما وضعوا الأقنعة على وجوه ممثلهم ليخلصوا من سيطرة الخواص ومحدودية العيش ضمن اللحظة الراهنة .

تتوضح طريقة مترلنيك، جزئيا، في تحريض الخبرة الصوفية وحالة اللاوعي بشكل مسرحي من خلال نظريته عن المسرح «السكوني» فقد اعلن في مقالته «تراجيديا كل يوم» من كتابه «كنز المتواضع» ١٨٩٦ ان مهمة الشاعر هي كشف الخصائص الخفية واللامرئية في الحياة اي عظمتها وبؤسها للذين لا علاقة لهما بالواقعية، فاذا ما بقيا عند المستوى الواقعي سنظل جاهلين لهذا العالم الأبدى، وبالتالي للمعنى الحقيقي الموجود والقدر، اي الحياة والموت. يجب على الشاعر ان يتعامل مع اللامرئي، ما فوق الانساني اللانهائي. وقد استعان مترلنيك باعمال اسخيلوس كنماذج للدراما التي لا تتضمن حركة او حادثة، وانما حدث سايكولوجي فقط. وبهذه النظرة تتسع الدراما الرمزية لتلتقي مع كل التجليات المسرحية للحلم والخيال: وفي نهاية المطاف، ليست الاحلام هي المادة التي تكون المسرح؟.

وفي الممارسة، كانت مسرحيات مترلنيك المبكرة محكومة بالاحساس بالموت. ولذلك وصفت بدراما السكنات حيث تتكون من شخصيات مبهمة فاقدة للحياة ومشهد خالٍ من الحركة وحوار نثري مفكك تكراري تقطعه وقفات طويلة وتخفقه الرموز التي تظهر في كل شيء من الغابات حتى آثار الاقدام. لقد كانت مسرحياته الثلاث الشهيرة ذات الفصل الواحد مثقلة بالخوف والموت، أنها المسرحيات التي عرفت بمسرحيات «الدمية» وتتكون من «الدخيلة» والأعمى» (وكلتاها في عام ١٨٩٠) ثم «في داخل البيت» ١٨٩٤.

كان المشهد في مسرحية «الأعمى» مثالا عبارة عن جزيرة حيث نرى «غابة قديمة جدا، ابدية المظهر تحت سماء مليئة بالنجوم» وعلى الخشبة ستة شيوخ مكفوفين يقابلهم ست نساء مكفوفات واحدة معها طفل. وهذا الطفل مبصر الا انه لا يستطيع الكلام والجميع ينتظرون. ولكن بشكل يختلف عن شخصيات صموئيل بيكنب في «بانتظار غودو» - شخصا إلهيا يأتي ليقودهم، ولسوء الحظ، فان القس الذي ينتظرونه موجود بينهم مسبقا، الا انه ميت:

رأسه والجزء الأعلى من جسده مائلان قليلا للحلف فيهما سكون الموت، مستندان على جنح شجرة سنديان ضخمة أجوف. وجهه شاحب بشكل مخيف، تعلوه زرقعة شمعية لا تتغير. شفاته البنفسجيتان، متباعدتان عيناها ساكتتان ثابتتان ما عادتاً تحدقان الى الجانب المرئي من الخلود وكأنهما تنزفان تحت احزان مخاوف يستحيل تذكرها او حصرها. وهكذا يجلسون تلفهم ظلال اشجار الطقسوس والصفصاف المتهدل واشجار الأرز.

الأعمى الأول: ألم يأت بعد؟

الأعمى الثاني: لقد ايقظتني

الأعمى الأول: انا كنت نائما ايضا

الأعمى الثالث: وانا ايضا كنت نائما

الأعمى الأول: ألم يأت بعد؟

الأعمى الثاني: لا اسمع ما يدل على مجيء احد

الأعمى الثالث: ربما كان هذا وقت عودتنا للمأوى.

قد تكون لهجة مسرحية بيكبت اكثر تطرفا وان كانا لا يختلفان كثيرا في هدفهما، فهل تحقق بعض افكار مترلينك بشكل كامل مؤخرا من خلال اعمال آرتوويكبت او الافلام السريالية كما في عمل ألين ريسنيس «السنة الماضية في رينباند» ١٩٦١ حول الأشباح؟ لجأ مترلينك الى عالم قروسطي من الاحلام والخيال غير محدد ليحقق الابتعاد الذي اراده عن الواقعية، وتعتبر «بيليا وмилиزاند» ١٨٩٣ نموذجا لسلسلة اعماله التالية من المسرحيات التراجيدية الميتافيزيقية الغامضة الموضوعة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه. ففي غابة قرب قلعة يُعثر على مِيلِيزاند، الفتاة الصغيرة الجميلة وهي تبكي قرب النبع، لقد خدعت بالزواج من قبل غولود اكبر أخين، وحين يلامس شعرها الطويل الأخ الأصغر بيليا وهي تسرحه عند النافذة، يقوم هذا بمداعبته وقد وقع في حبها. والنتيجة المأساوية هي ان يقتل بيليا على يد غولود، وفرح وتحد للموت يتعانق العاشقان بشكل يدعو للذهول بجانب

النبح في اللحظة التي يندفع فيها غولود اليهما . اما مليزاند فتموت بحسرتها . ومن المؤثر جدا ان نقرأ الآن هذه الحكاية اللاأخلاقية الغربية ، إلا أن ماكان يعتبر خالداً في يوم من الأيام يبدو الآن شيئاً اقل من عادي ، وحدها موسيقا ديبوسي للنسخة الأوبرالية (١٩٠٢) هي التي استطاعت البقاء . من الصعب التسليم ، اعتماداً على ماتقدمه هذه المسرحية ، أن مترلينك استطاع ، في زمانه التأثير على الكتاب بالعمق الذي كان لسترندبيرغ (البجعة " و«الفصح» أوسينغ (مسافرون الى البحر) .

لقد عانى مترلينك جزئياً من نهاية العنصر اللامسؤول في الحركة الرمزية ، فكانت شهرته كقائد لها قصيرة الأمد ، وان ما احرزته من نجاح اعتمد بشكل جوهري ، على استحداث اسلوب في الأخراج مختلف كلياً عن الأسلوب الواقعي ، اما ما حققه كل من ابسن ومترلينك في باريس فيعود الفضل فيه بشكل كبير لما قدمه الممثل والمخرج الرمزي اوريان ماري لونييه-بو ، كان لونييه متحمساً في محاضراته لقضيتيهما ، كما قدم «الدخيلة» و«الأعمى» على مسرح الفن في مونتبARNاس عام ١٨٩٠ من قبل الشاعر والمخرج الرمزي بول فورت كرد على واقعية انطوان ، ولتأمين صالة مسرحية لمترلينك والمؤلفين الرمزيين الآخرين . وعندما أغلق هذا المسرح عام ١٨٩٣ استخدمه لونييه ليحرب طرقاً جديدة في الاخراج الشعري . وبهذا الشكل اسس فرقة مسرح الأوفر الناجحة مبتدئاً بمسرحيتي «بيليا ومليزاند» و«روزمرزهولم» اللتين مثل هو فيهما دور غولود وروزمر .

وتابعت هذه الفرقة عملها فقدمت لباريس دراما طليعية عالمية حقاً شملت «الأب» و«الدائنون» لسترندبيرغ ومسرحية «سالومي» بالفرنسية لأوسكار وايلدو ذلك الى ان توقفت في عام ١٩٢٩ .

عرضت «بيليا وملزاند» عرضاً نهائياً واحداً على مسرح البوف الباريسي . رأى لونييه ان المسرحية تتكون من ثمانية عشرة لوحة ، فجعل كلا منها لوحة مزخرفة . وقد صمم الملابس لتقدم اجواء العصور الوسطى وعمل الفنان بول فولغر على رسم المشاهد كعالم احلام - قاعة واسعة مهجورة ،

غابة كثيفة وستارة خلفية على شكل مطرزة قديمة . وبتأثير إضاءة لونييه، بدا الزمان والمكان لانهائيين، كما ساهم تأكيد مترلينك على الطبيعة، الأصيل والليل، القمر والرياح بقوة في خلق الجو العام . وهكذا ظهر الممثلون اشباحا في ضوء القمر، واكتسبت شخصياتهم عمومية جعلتها تجسد مفاهيم مجردة، كما بسطت ايماءاتهم لتصبح مجرد حركة أيد واذرع بطيئة تضفي اهمية خاصة على كل سطر، وجاءت كلماتهم نصف غنائية يعثرها الكثير من التردد والتكرار . لقد كانت النتيجة مؤثرة- بشكل لم تعرفه الخشبة من قبل- فانقسم النقاد ما بين متهمك ومعجب . استطاع لونييه تقديم اللحظة التاريخية للدراما الحديثة ولكن لسوء الحظ لم يبق سوى القليل من الآثار التزيينية لأعماله .

عرضت «بيليا ومليزاند» في لندن على مسرح الفودفيل عام ١٩٠٤، وكانت الفرقة التي قدمتها متكاملة بتفوقها بشكل يلائم مكانة شاعر جديد وعظيم، كما تضافر قيام السيدة باتريك كامبل بدور مليزاند مع جهود كل من الممثلين الشكسبيريين مارتن هارفي وفوريس- روبرتسون اما تصاميم الملابس، فقد استلهمت من أعمال الرسام بورن جونز الما قبل رفائيلي(*)، الذي اعاد تكوين عالم الحلم لما يسمى (العصر الذهبي) على لوحاته القماشية المزخرفة . ان قصة مترلينك تعلم درسا قاسيا وقد تميز حوار المبهمة الشبيه بالتراتيل بخصائصه الموسيقية، ففي عام ١٩٠٥ وقبل ان يستمع لاعداد ديبوسي ل«بيليا ومليزاند» كان الناقد الموسيقي ارنست نيومان قد أشار الى ان احد مقاطع «جيزيل» (١٩٠٣) يكاد يكون نصا او براليا ولكن بدون موسيقى» .

جيزيل : كنت اعانقك في الليل وانا اعانق احلامي .
لانسبور : ما راودني شك في ذلك .
جيزيل : ما عرفت الخوف .

*- الما قبل رفائيليين pre - Raphaelites جماعة تأسست عام ١٨٤٨م من شعراء ورسامين انكليز . وهم يستوحون الأعمال الفنية التي سبقت الرسام رفائيل (من عصر النهضة الايطالي) .

لانسبور: ونلت كل ما أريد

جيزيل: وكل شيء يجعلني اشعر بالسعادة

وقد تابع نيومان ليقول بأن غموض مترلينك اللفظي يتطلب استخدام الموسيقى ليصبح قادرا على الأفصاح عن معناه الكامل، كما كان مقتنعا ان العنصر الأوبرالي في نصوص مسرحيات مترلينك هو المسؤول عن «العديد من تلك المشاهد الغريبة التي تجعل الشخصيات تعيد ظاهريا- بعض الكلمات التافهة الى الحد الذي يغضب الرجل العادي الذي لا يرى لها معنى على الاطلاق» لقد كان مائتبا به نيومان صحيحا، فنالت اعمال مترلينك اعجاب العديد من المؤلفين الموسيقيين من مذاهب مختلفة. ومن بينهم ديبوسي، وفوري وشونبرغ وسبيليوس وإذا كانت أعماله ماتزال رائجة في كل مكان حتى الآن، فإن الفضل في ذلك يعود لأعمال هؤلاء الموسيقيين الذين تجاوزوه بشكل خيالي. ومن حين لآخر تبعث نسخة ديبوسي لتثبت ان الموسيقى وسيلة أفضل من الدراما لبعض أنواع الرمزية.

وبعد تلاشي الضجة التي أثارها بعض الرمزيين الأوائل وابتعاد لونييه- بوعنهم في عام ١٨٩٩، أصبح هذا الأخير مسؤولا عن انتشار المسرحيات الدينية لمؤلفها الديبلوماسي الفرنسي بول كلوديل (١٨٦٨-١٩٥٥) الذي كان، مثل مخرج أعماله، صديق وتلميذ ملارميه ومتأثرا برامبو. وقد اشتهر على مسرح الأوفر من خلال مسرحيته «الرهينة» ١٩١١. و«أنباء منقولة الى ماري» ١٩١٢ بشكل خاص والتي عرضت على طريقة مسرحيات الأسرار في القرون الوسطى، وقد نشرت «قسمة الظهيرة» وهي سيرة ذاتية لأول مرة عام ١٩٦٠ ثم اعيدت كتابتها ليخرجها جان لوي بارو عام ١٩٤٨. وبين عامي ١٩١٩ و ١٩٢٤ كتبت «حذاء الساتان» وهي مسرحية طويلة عن عصر النهضة الاسباني، الا انها ظلت تنتظر المخرج بارو حتى عام ١٩٤٣ ليقدّمها على الكوميدي الفرنسي. ان انبعاث مثل هذه الاعمال يدل على استمرارية الاخراج الرمزي الفرنسي. فجميع اعمال كلوديل تمسرح عقيدته الكاتوليكية وتعيد، بأساليب مختلفة، موضوع الحب

الانساني وتحوله الى جب روحي والهي بشكل لم يبق لها سوى القليل من التأثير الطائفي المحدود خارج فرنسا، اتسم اسلوب هذه الاعمال ولهجتها بالرمزية والغنائية والطقسية مع قليل من الحدث وكثير من الشعر. وقد دخلت هذه الاعمال الموسيقى التي تهدف، كما يقول كلوديل في محاضراته: «الدراما الموسيقية» ١٩٣٠ الى اطلاق اللغة الشعرية عن طريق مزج الالحن كما في مسرح الكابوكي، لا الى الغناء الممثل كما في اعمال فاغنر. لقد وجد المخرجون الرمزيون في كل من فرنسا وامريكا ايضا ان السمة العالمية لمواضيع كلوديل تجعلها عروضاً مثيرة

موسكو ايضا حاولت ايجاد الأسلوب المناسب في السنوات الأولى من عشرينات هذا القرن. فقد حتم المزاج الروحي والصوفي السائد توجهها مختلفاً كلياً في الاخراج جعل الواقعيين في مسرح الفن بموسكو في حيرة من امرهم. لذلك واجه ستانسلافسكي الذي اخرج مسرحيات مترلينك ذات الفصل الواحد عام ١٩٠٤. دون احراز نجاح كبير. مشكلة التشخيص القائمة على التفاصيل المدروسة في مسرحية تقوم على المجردات فقط - كان هذا مناقضاً لجميع ما تعلمه وما يفهمه عن المسرح ومع ذلك اغرته فكرة التبسيط والاسلبة والانطباعية على الخشبة فترك المسألة باختياره لما يرخولد على ستوديو مسرح شارع بوفارسكايا- الذي يشكل فرعاً من مسرح الفن بموسكو - ليجد تكنيك خشبة ملائم للدراما الرمزية الجديدة.

وصف مايرخولد تجاربه المناهضة للواقعية خلال تدريباته عام ١٩٠٥ على مسرحية مترلينك «تيتاجيلز» ١٨٩٤ لستوديو المسرح. وكما هو الواقع كان العرض نجاحاً آخر غير مؤكد باعتباره لم يعرض على الجمهور، كما كان ايضا احد اسباب انفصال المخرجين الكبارين عن بعضهما. قال مايرخولد مقتدياً بفاغنر ان مثل هذه المسرحية تتطلب انسجماً شديداً وخاصة بين كل من صمم الديكور والمؤلف الموسيقي من جهة والمخرج من جهة أخرى واستجابة من الثلاثة لجو المسرحية. كان ينبغي تحقيق انسجام في المشاعر الروحية ووقار تام عن طريق التمثيل الجليل المهيّب وطريقة الكلام

الهادئة الباردة والخالية من الرعشات والتوتر العاطفي ، كما رأى ان تؤدي الأدوار مع الموسيقى وان تكون الأصوات نقية واضحة لتخلق «العرشة الداخلية» المتأتية من «النشوة الصوفية» وان تعرض على خلفية قماشية بسيطة مع قليل من اللوحات الزخرفية المستوية لكي تظهر ايماءات الممثلين التصويرية بطريقة تشبه لوحة جصية جدارية ، كان من الضروري اسلبة كل الحركات والاياءات المكونة من وقفات ونظرات خاطفة ، وصف ماير خولد هذا النوع من التمثيل بانه «بلاستيكي» ويبدو ان النتيجة جاءت بأسلوب مجرد تتميز به العروض الرمزية ويخالف كل ما يمثل المسرح الواقعي ، الا ان الحل الذي طرحه ماير خولد ، لسوء الحظ ، لم يحل المشكلة التي تعترض الممثل الحي الذي كاد يضيع أمام هذا النمط من الإخراج الذي يلغي اية مساهمة خاصة يمكنه تقديمها .

ما الذي يمكن ان نختم به هذه المرحلة الأولى من المسرح الرمزي ؟ لقد استقبلت مسرحية مترلينك الأولى «الأميرة مالمين» باستحسان من قبل المؤلف المسرحي أوكتاف ميرابو ، فكتب بحماس مراجعة لها في الفيجارو (٢٤ آب - ١٨٩٠) قائلا بأنها «أفضل عمل ابداعي في زماننا . . . ويمكن مقارنتها ، بل تتجراً فأقول - تفوق بجمالها أروع اعمال شكسبير» ومع ذلك سرعان ما تظهر محدودية مترلينك كشاعر ممل وفيلسوف مضجر ، لقد استمرت غزارته في التأليف المسرحي ، الا انه كان دائماً يعود الى نفس الأفكار الجزئية المحيرة عن الحياة والموت وحقائق أبدية اخرى مثيرة للجدل . كان مترلينك يلجأ كل صيف الى دير القديس واندريل وهو مكان قديم رائع شهير بالأروقة والآثار والكنائس الصغيرة والقباب يقدم الوسط المناسب لشاعر يتخيل فيه حياة سيدات القرون الوسطى .

ومن نافل القول ان هذه المواضيع سرعان ما صارت مرفوضة على مسارح القرن العشرين التي زادت من توجهها التهكمي (الكلي).

* * *

٦- الدراما الرمزية بعد متزلينك

«سالومي» ١٨٩٦ حياة الإنسان ١٩٠٧

. كان انتشار تأثير الرمزية الفرنسية سريعاً ، وفي بريطانيا اعتبر اوسكار وايلد (١٨٥٤-١٩٠٠) مسرحيته المنمقة «سالومي» التي نشرت بالفرنسية لأول مرة عام ١٨٩٣ وعرضت في باريس عام ١٨٩٦ افضل مسرحياته . ففي حوارين له على الطريقة الافلاطونية عام ١٨٩١ بعنوان «الناقد كفنان» ، يطرح اوسكار وايلد رؤيته الجمالية الخالصة التي اخذها عن جون راسكين وولتر باتر . فقد اعلن ان «المغني يصنع العالم للحالم» . (عندما يستعرض المرء الحياة التي كانت حيوية جداً بتوترها العاطفي ، وملبئة بتلك اللحظات الحارة المفعمة بالفرح والسعادة تبدو كلها حلماً او وهماً ، وهو لم يقتنع بالفكرة القائلة بان الكاتب الحالم كاتب لا مسؤول : نعم . انا حالم ، لأن الحالم هو الذي يعرف طريقه فقط بالاعتماد على ضوء القمر ، وعقوبته هي انه يرى الفجر قبل بقية العالم) .

كان الأدب هو التعبير الكامل عن الحياة ، والانفعال من اجل الانفعال هو غاية الفن . وبهذا الشكل وصل وايلد الى نتيجته الخطيرة وهي ان «الفن بكامله لا أخلاقي» كان هذا النوع من التفكير ما يزال بعيداً عن فكر فاغنز ومع ذلك يبقى منفصلاً عن القصة المؤسفة المرتبطة بعرض المسرحية في بريطانيا .

ان «سالومي» (*) ، هي حكاية أميرة يهودا ذات الثماني عشر ربيعاً وهي على قدر كبير من الجمال والشهوانية . هذا المزيج هو الذي جعل قصتها تروق لعدد من الرمزيين الفرنسيين بشكل جعلهم يستحقون اسم «منحلين» «decadents» . تتوق سالومي الى الرسول يوحنا المعمدان الذي يرفض حبها

(*) سالومي : الفتاة التي أخذت رأس يوحنا المعمدان مكافأة على رقصتها .

يازدراء . وعندما يطلب منها زوج امها الملك هيرود (*) ان ترقص له ، توافق بشرط ان يقدم لها رأس الرسول على طبق . وبذلك تتمثل ذروة المسرحية برقصتها ، رقصة الموت والرغبة الجسدية . ولكنها حين تقبل الشفتين الميتين يأمر هيرود حراسه باعدامها في لحظة حقد لتسحق حتى الموت تحت تروسهم . وبالطبع لم تخفق مثل هذه المسرحية الجنسية الغريبة في جذب اهتمام بقية اوربا .

كان وايلد يعيش في باريس بعد عام ١٨٩١ فكتب هذه المسرحية بلغة فرنسية بسيطة (اعتبرها خصومها عبارات منقولة من الكتب) كدليل على اعجابه بالثقافة الفرنسية . لقد قورنت بلوحة جصية جدارية جميلة لما تميزت به من تكرار وسكونية اعتمد فيها على اسلوب مترلنك . وامتد النقاش حول شخصيتها الرمزية ليتحول الى نقاش عن ديورها ، فاقترح غراهام روبرتسون ان يكون كل ثوب بظل مختلف من اللون الأصفر متدرج «من الليموني الفاقع حتى البرتقالي الغامق «وان يكون ذلك مقابل «سماة مفتوحة واسعة بأغمق لون بنفسجي «وقد تصورها وايلد مسرحية ذات أريج ولذلك طلب وضع مجامر من العطور في مقدم الخشبة الخاص بالأوركسترا «تصوّر: سحابات معطرة ترتفع لتحجب الخشبة جزئيا بين حين وآخر . . وان يكون لكل حالة عاطفية عطرها الجديد» . واقترح شارلز ريكتز مصمم الديكور لعام ١٩٠٦ وضع ارضية سوداء تتحرك عليها اقدام سالومي «كحمامة بيضاء» وان تكون السماء بلون ازرق فيروزي غامق مع اشربة مذهبة من الحصير الياباني تعلق بشكل مرتفع فوق مصاطب على الخشبة لتوحي بخيمة هوائية . ويلبس هيرود وهيرودياس لونا بحمرة الدم . اما سالومي فترتدي اللون الفضي او الذهبي . وعلى كل حال ، كان وايلد يريد لها خضراء «كسحلية سامة» كما ان سارا بيرنهات التي كانت اول من قام بدور سالومي ارادت ان يكون شعرها بالازرق الفاتح ، وعند اتخاذ القرار

: الملك الروماني في فلسطين (٣٧-٤٠ ق. م).

النهائي، قالت بيرنهارت انها، لأسباب تتعلق بالنفقات، ستستخدم الملابس القديمة التي كانت قد استخدمتها في عرض سابق لمسرحية «كليوباترا». «كان ذلك كل ما يمكن فعله لتحقيق حالة «الحس المتزامن» synaesthesia» والمتطلبات الرمزية للتوفيق بين الشخصية والمزاج واللون.

لم تكن المسرحية بحاجة لمزيد من الديكور فعلا، فقد كانت بالأصل تحمل طابعا رمزيا واضحا بما فيه الكفاية. وكانت الأفكار المهيمنة المرتبطة باللون والرمز حيّة من خلال القمر الأبيض والدم الأحمر، كما ان بناء المسرحية قائم على التكرار التراتيلي ولحظات الصمت العميق وتناوب الصرخات والهمسات. وأكثر من ذلك تظل اقوى لحظات سالومي على الخشبة هي اللحظات الطقسية العميقة حين يبرز ذراع سيف الملك الأسود ببطء من الحوض حاملا رأس يوحنا المعمدان على طبقة الفضي او حين يندفع حراس الملك نحو سالومي ليسحقوها تحت تروسهم.

وبالطبع كان وايلد مسرورا لقبول سارا بيرنهارت بتمثيل الدور الرئيسي في العرض الأول الذي كان مخططا له ان يقدم على مسرح القصر في لندن عام ١٨٩٢، كانت المسرحية في ذروة تدريباتها عندما عمل اللورد شامبرلين، الذي كان يمثل سلطة الرقابة على المسرح في بريطانيا آنذاك- على تنفيذ القانون الذي يمنع تقديم مسرحيات الأسرار القروسطية قبل ثلاث مائة عام والقاضي بمنع تقديم شخصيات توراتية على الخشبة امام الجمهور. ولئن كان هذا الحكم قد اسهم في تكوين السمعة المريبة للمسرحية ومؤلفها، فانه في الوقت نفسه ساعد على نجاحها في اوربا كلها، كان لونييه- بو اول من استفاد من الحالة التي اصبحت عليها هذه المسرحية ليقدمها على مسرح الأوفر عام ١٨٩٦ حيث قامت لينامونتنز بدور سالومي لأول مرة وقام هو بدور هيرود. حصل ذلك عندما كان وايلد بالسجن في ريدنغ فلم يشاهد العرض. وعرضت المسرحية في المانيا عام ١٩٠١ فتكررت عروضها مرات عديدة هناك وكان احدها ما قدمه ماكس رينهارت على مسرحه (مسرح

كلاينز) في برلين ، اما لندن فقد شهدت عرضا خاصا قدمه نادي المسرح الجديد مثلث فيه مليسينت موري دور سالومي وروبرت فاركهارسون بدور هيرود . وفي ذلك العام شاهدتها نيويورك في عرض عام ، مع ان الصحافة استقبلتها بتعليقات حذرة ، فقالت عنها جريدة تريبيون بأنها «مادة انحلالية» وفي ١٩٠٥ ايضا كتب ريتشارد شتراوس عمله الأوبرالي عن المسرحية . وفي بريطانيا مرة أخرى غامر مدير المسرح المستقل ، الذي كان يسعى لتعزيز مكانة كل من ابسن وج . ت غرين ، في رفع دعوى قضائية حاول من خلالها الدفاع عن المسرحية فخسر . اخيرا رفع الحظر عنها في عام ١٩٢٧ نتيجة النقد المتزايد والتحدي الذي مثله عرض قدمه تيرانس غراي على مسرح فيستيفال (كمبردج) وقد عرضت «سالومي» لأول مرة في عرض عام بلندن على مسرح غيت عام ١٩٢٩ بعد ثلاثين عاما من وفاة مؤلفها .

والآن يعتبر اوسكار وايلد اكثر شهرة بسبب واحدة من افضل الاعمال الهزلية (فارس) الفيكترية ، إنها مسرحيته «اهمية ان تكون جادا» ١٨٩١ ، فقد كتب في عام ١٨٩١ «ان الشكل هو بداية الاشياء في كل مجالات الحياة ، وان الائمات الايقاعية المتناغمة للرقص ، كما يقول لنا افلاطون ، تنقل كلا من التناغم والايقاع الى العقل «نحن نعرف ، في هذه الأيام ، انه حتى المسرحيات الهزلية لها شكل موسيقي ، بل وحتى» اهمية ان تكون جادا» تعتبر اوبراليه - على الأقل اذا اعتمدنا في رأينا على نسخة الملحن الجورج الكسندر عند تقديمها لأول مرة على مسرح القديس جيمس ، ذلك العرض الذي أعد فيه الخشبة بشكل يبرز ثنائياتها ورباعياتها وسباعياتها وتوزيع لحنها على الخشبة . وحين قام دبليو . هـ . اودن بمراجعة رسائل وايلد في نيويورك لعدد آذار ١٩٦٣ ادعى ان المسرحية «هي الأوبرا الفعلية الوحيدة "بالانكليزية" وقدمت ، كما يقول «عالما لفظيا يتقرر من خلاله مصير الشخصيات بناء على نوع الأشياء التي تقولها ، كما ان العقدة لا تزيد عن كونها تتابع فرص تقال فيها الأشياء» وهذا أحد تعاريف الدراما الرمزية .

في ألمانيا، كان جير هارت هاوبتمان (١٨٢٦-١٩٤٦) قد بدأ بكتابة مسرحيات مؤثرة في مجال النقد الاجتماعي وذات مسحة طبعية مثل «النساجون» ١٨٩٢ التي اظهر فيها تعاطفه مع الفقراء والمضاهدين لعيد الحياة الى الدراما الرمزية بذكرياتها المثيرة التي كانت قد كسبت جمهورا واسعا. وبشكل لا يختلف عن مترلينك، كانت اعماله الخيالية (فانتازيا) الرومانسية تتضمن مشاهد بصرية من الشعر الغنائي يجعلها مناقضة تماما للسرد الموضوعي، الا انها تعتمد بلا حدود على الرمزية الجديدة في التعبير عن سخط مؤلفها وتلك الأعمال هي:

«ادعاء هانيل» ١٨٩٣ و«الجرس الغارق» ١٨٩٦ و«وبينا ترقص» ١٩٠٦. ان «هانيل» مثلا هي (قصيدة حلم) مأخوذة عن قصة هانز اندرسون حول الطفلة بائعة الكبريت، فالاحداث تعرض حية في اصلاحيات أحداث باحدى القرى شتاء. هانيل في الرابعة عشرة من عمرها، تحاول الانتحار غرقا لتنجو من زوج امها السكير، وحين تصاب بالحمى تتعرض لهلوسات، وهذا ما يوفر لها وبتمان لحظة الانتقال من الشر الى الشعر. انها ترى والدها الميت وامها- وفي لحظة تبدو كتتحقيق الحلم- ترى نفسها قديسة ميتة. وهذه الرؤيا تمتزج بالتصورات المسيحية والتصورات التي تعرفها عن حكايات الجنيات فتظهر امامها هيئة رجل نصفه خرافي والنصف الآخر عيسى المسيح ليعاقب زوج أمها ويهيئها لدخول الجنة. لم تستطع الخلفية الكثيرة التخفيف من ميلودرامية الصبغة العاطفية لهذه المسرحية، اما الرمزية في «الجرس الغارق» فتقوم على (حكاية خرافية) وهي شعرية يصبح الرمز فيها أكثر مراوغة. وفي «بينا» نحن امام حكاية عن فتاة ايطالية جميلة تثير رقصتها رغبة تدميرية في كل من يشاهدها. انها تنتقل من الواقعية الى الفانتازيا الغريبة. وكلا المسرحيتين تنطلقان من النموذج البسيط للحلم الذي تعني الرمزية من خلاله كل ما يريده المرء من معنى.

في روسيا كان ليونيد اندرييف (١٨٧١-١٩١٩) متأثرا، بما فيه الكفاية، بمترلينك ليكتب «حياة الانسان» ١٩٠٧، وكان يعتقد انها اول

مسرحية رمزية باللغة الروسية، وقد حققت لكاتبها شهرة سريعة. تتحرك الشخصيات بلا أسماء على الخشبة، وتشمل الشخصية المشؤومة «إنسان م باللون الرمادي» وشكلا مقدسا يمثل القدر. تتوالى سلسلة مشاهد المسرحية في تصوير حركة الإنسان المحزنة من الولادة الى الموت ويبقى «إنسان ما . .» طيلة العرض على الخشبة حاملا شمعة مضاءة تحترق متلاشية ببطء.

تكتسب «حياة الإنسان» أهميتها من خلال كونها اول تجربة لمسرح الفن بموسكو مع هذا الاسلوب الجديد في الاخراج. ويعترف قسطنطين ستانسلافسكي بأنه كان شيئاً غير عادي ان تقدم فرقة مسرح الفن بموسكو مثل هذه المسرحية في الوقت الذي اكتسبت فيه سمعتها كأكثر الفرق واقعية في اوربا. ومع ان العرض كان ناجحاً، اعتبر الفرق قد اخفقت في «دخول المجالات المجردة» ويقول ستانسلافسكي انه يريد ان تكون الخلفية من المخمل الأسود لعرض مسرحية مترلينك «الطائر الأزرق» لكنه بدا مناسباً أكثر للمسرحية «حياة الإنسان».

لقد عمل المخمل الأسود على جعل الخشبة تفقد خاصية البعد الثالث بامتصاصه جميع اشعة الضوء، فساهم ذلك في اكتساب الموت حضوراً على الخشبة يتناسب مع تشاؤم اندرييف «الابداعي الكئيب». وعلى هذه الخلفية كان يبدو هذا «الإنسان ما الرمادي» أكثر شعبية، كما اتخذت حياة الإنسان مظهراً «تصادفياً شعبياً اضمحلالياً». وقد تكونت المناظر من الحبال التي ترسم محيط الغرفة ونوافذها وابوابها، طاولاتها وكراسيها، كأن الخشبة قطعة من الورق الأسود رسمت عليها هذه المناظر بخطوط بيضاء تمنح المشهد «عمقاً مخيفاً لا نهائياً». ان الشخصيات، التي لبست ملابس المخمل الأسود على اطرافها الخارجي خطوط بيضاء، كانت تمثل مجرد «هياكل بشرية». وقد بدت اصواتها التي لا توحى بانهم احياء وكأنها صادرة عن آلة تسجيل. وكانت ملابسهم السوداء على تلك الأرضية السوداء تساعد على الظهور عند مقدمة الخشبة بشكل مفاجيء والاختفاء بسرعة في «فراغ لا نهائي».

وبأحسن طريقة رمزية تتغير ألوان الخشبة وجوها العام من مشهد لآخر. يتغير الأبيض في المشهد الأول إلى زهر يوحى بالشباب، وفي المشهد الثاني يضيفي جوا من السعادة. وحين يصبح الإنسان أكثر قوة في المشهد الثالث، يتغير لون الخلفية إلى الذهبي. يأتي اليأس في المشهد الرابع حين يفقد الزوجان طفلهما، مع تقدم راقصين أمنوات على انغام اوركسترا شعبية مقابل مقدمة المشهد المكون من عجائز وكهول «مشوهين». وحسب اخراج ستانيسلافسكي يصبح المشهد الرابع الذي يلتقي فيه الإنسان بالموت المخمور «كابوسا» متواصلا.

(اشكال سوداء بمعاطف طويلة، كجرذان لها ذيول، تزحف على الأرض. وكالعجوز الشمطاء، يبعث همسها وسعالها ودمدمتها انذاراً بالرعب والخوف. . في لحظة موت الانسان تنبثق هياكل بشرية ضخمة تصل السقف من كل مكان. وهناك عريضة الاشكال المشوهة وهي تطير وتزحف كرمز لعذاب الموت. . . من هذا الظلام اللانهائي الذي لا قرار له يظهر هيكل (انسان ما باللون الرمادي) ليعلن بصوت مشؤوم صارم قطعي لا خلاص منه حكماً بالموت على الانسانية).

كل ذلك عرّض اندرييف لتهمة الكفر من قبل الكنيسة الروسية وتهمة التفكير البرجوازي من الحكومة السوفييتية فيما بعد.

وفي النمسا تحول هوغو فون هوفمانشتال (١٨٧٤-١٩٢٩) من كتابة الشعر الغنائي إلى التأليف المسرحي الرمزي بقصد توحيد الكلمة والموسيقا ليقدم نموذجاً رمزياً من الدراما على شكل رؤية خاصة، وقد سمي مسرحياته ذات الفصل الواحد «المسرحيات الغنائية». ولذلك لن يكون من المستغرب ان تأتي حصيلة ما قدمته مواهبه الغنائية، في النهاية سلسلة من النصوص الأوبرالية تكوّن أوبرات ريتشارد شتراوس التي كان أفضلها «فارس الورد» عام ١٩١١.

كان هوفمانشتال ينطلق فيما يكتبه من منطلقات الكاتب الرمزي، ففي مقالة مبكرة بعنوان: «الشعر والحياة» ١٨٩٦ أوضح ان الشاعر يعمل على

اثارة «احدى حالات الروح» وفي «الخشب كصورة حلم» عام ١٩٠٣ طور فكرة ان كلا من الحياة والخشب يشتركان بخاصية الحلم، فالاحلام ذاتها تقدم شكلا دراميا مكثفا يمكن ان يفيد الخشب، كان يؤمن بأن «الحقيقة» توجد على الخشب وفي الفن فقط «وجميع الأشياء الأخرى هي عبارة عن حكايا ذات مغزى (أمثلة) وانعكاسات عن مرآة» ففي مدخله لمسرحية «انتيفونا» لسوفوكليس، جسد هوفمانشتال «روح التراجيدا». حين تخطو من باب القصر وتنزل السلم ببطء في ثوبها الفضفاض المتأليء بياضا يخاطبها طالب وهو يتكلم عن المسرح كأنه امتداد للحياة:

شبح أنت،

تظهري من هذا المكان المجهول، من هذا الضوء المريب، وهذه الجدران المخادعة ومن حشد الاحلام الذي تفقسين منه.

وتحيب هي على ذلك:

«انفخ كل قلب بالعزلة وكأنه في الصحراء، اوقف الزمن والرعشات. ما يجري هنا، يقع خارج سيطرة الزمن».

هنا ايضا تكمن رغبة المؤلف الرمزي في ان تكون الفنون لا شخصية، وهذا ما ظل يشغل هوفمانشتال الى ان استطاع التوفيق بين هذا الجانب وما هو ثابت في الشخصية الانسانية الا انه أقر بأن كلا من شكسبير وموليير وكالديرون وفقوا ما بين الفن والحلم من جهة والواقع من جهة أخرى، وقد عمل هو في عام ١٩١٨ على حل هذه الازدواجية كما هي موجودة في رائعة كالديرون «الحياة حلم». واخيرا حولها الى مسرحية له على نسختين بعنوان: «البرج» ١٩٢٥ و ١٩٢٧.

اتبع هوفمانشتال طريقة مترلينك في تقديم مسرح صوفي قائم على اجواء الغابات والقلاع. وكان يعتمد بشكل متكرر على الاسطورة الاغريقية (أديب، اليكترا، السيستيز) ليحول مواضيعها الى صور درامية من صنعه هو. وهو مدين بجزء من تطوره كمؤلف مسرحي للعلاقات التي كانت تربطه بمواطنه المخرج ماكس رينهارت الذي استطاع الاستفادة بمهارة من

الخصائص البصرية لدى هوفمانشتال . فقد أسس معا مسرح سالزبورغ فيستيفال عام ١٩٢٠ الذي افتتح اعماله بمسرحية هوفمانشتال «كل انسان» ١٩١١ وهي مسرحية اخلاقية من العصور الوسطى ، بعد تجديدها واعطائها ثوبا من الأصالة حيث اصبحت على يد رينهارت عرضا تاريخيا ضخما في الهواء الطلق ضمن فناء كاتدرائية سالزبورغ . وقد كرر الاثنان انتصارهما عام ١٩٢٢ من خلال اقتباس آخر عن كالدرون «مسرح سالزبورغ العالمي العظيم» وسوف تناقش اعمال رينهارت بشكل اوسع في الجزء الثالث .

كان اوغست سترندبيرغ (١٨٤٩-١٩١٢) في التسعينات من القرن التاسع عشر ، يبحث في باريس ايضا عن طرق يعمق فيها مفهومه الطبيعي للدراما كي يكشف الواقع الذي تخفيه المظاهر السطحية وقد وجد حافزا جديداً في الفكر الرمزي الفرنسي . وبالاغتماد على افكار الفيلسوف السويدي سويدنبيرغ ونظريات فاغنر الموسيقية ، بدأ سترندبيرغ يعتبر المسرحيات شكلا من الفانتازيا تستثير احساسا كالذي يرافق التنويم المغناطيسي وتبتعد في بنيتها عن المسرحية المحكمة الصنع لتتبنى قوانين الشكل الموسيقي .

وقد اطلق على محاولاته الاولى في هذا المجال اسم «مسرحية حلم» وهي ثلاثيته «الى دمشق» (١٩٨٧-١٩٠٤) و«مسرحية حلم» ١٩٠٢ لأنها تعبر عن الحالات الداخلية للنفس ونشاطات العقل الباطن من خلال ايقاعاتها الأوبرالية وايحاءاتها الرمزية . بين يدي الفنان ، يمكن لهذه المواضيع ان تتسع لتصبح مشاكل الجنس البشري ككل ، وكما قال سترندبيرغ في مقدمته الشهيرة لـ «مسرحية حلم» يمكن ان تعبر عن «شكل الحلم المفكك الذي يبدو ، مع ذلك ، منطقيا في مظهره» والذي «لا وجود للزمان والمكان فيه» حيث «كل شيء ممكن ومحتمل» .

وقد عرف سترندبيرغ شيئا آخر ايضا عن مسرح مترلينك السكوني هو تحرره من «عنف الحكاية» ففي رسالة له في نيسان ١٩٠١ كتب سترندبيرغ

مؤكداً «إذا كنت تريد فهم اعمالى المستقبلية بشكل صحيح ، يجب قراءة» كنز المتواضع» لمتريلىك كواحد من أفضل الكتب التى قرأتها فى حياتى «ويمكن ان نلمس اسلوب متريلىك الرمزي بشكل خاص فى مسرحية سترندبيرغ الاخلاقية اللطيفة «الفصح» ١٩٠١ وفيها الينورا الفتاة الطاهرة ذات الستة عشر ربيعاً بصورتها الطفولية التى ترمز الى رغبة الروح الانسانية فى جلب السعادة للآخرين . وفى هذه المسرحية يظهر اهتمام سترندبيرغ بالسر الدينى حين يسير الحدث متخذاً شكله من خلال التقويم المسيحى بدءاً من خميس العهد فالجمعة الحزينة وانتهاء بعشية الفصح والبعث ، وتعكس فصول المسرحية الثلاثة الأفكار الموسيقية ، حيث يقدم كل منها حالة مزاجية محددة عند استهلاله بمقطع مناسب من «الكلمات السبع ليسوع المسيح» لهايدن .

اما «البجعة» (كتبت عام ١٩٠٢ وعرضت عام ١٩٠٨) التى ألف موسيقاها سيبيلىوس فهى حكاية شعبية يتحول فيها الملك والمملكة من الشر الى الخير نتيجة لقاء حب البجعة لأمير وسيم . وقد قدمت فى قلعة من اعصور الوسطى على طريقة متريلىك . ويظهر تأثير متريلىك ايضاً فى لمسرحية الشعبية الخيالية الدينية «العروس - التاج» (نشرت عام ١٩٠٤ وعرضت ١٩٠٦) وقد كتب سترندبيرغ عن هذه المسرحية فى رسالة له فى شباط ١٩٠١ بأنها كانت «محاولة من جانبي للنفاذ الى عالم الجمال الرائع عند متريلىك بعد حذف التحليلات والأسئلة ووجهات النظر لأضع يدي على جمال التصوير والجو العام فقط» .

انه لشيء لافت للانتباه هذا العدد الكبير من المسرحيات التى تعتبر من الدرجة الأولى والتى لم تحظ الا بمؤلف من الدرجة الثانية .

وفى عام ١٩٠٧ عاد سترندبيرغ الى ذاتية مسرحيات الحلم حين بدأ كتابة «مسرحيات الحجر» الخمس لمسرحه (مسرح انثيما) الذى أسسه فى ستوكهولم مع الممثل والمخرج اوغست فالك . وهذه المسرحيات مدينة ، بشكلها الموسيقى واغفالها للشخصية والحبكة الواقعتين ، للنظرية الرمزية

بشكل واضح . انها فانتازيا احلام تشرح فكرة ثابتة حول المظاهر والحقيقة ،
 وافضل نموذج لها «موسيقا الشبح» ١٩٠٧ بالاضافة الى «مسرحية حلم»
 اللتين اكتسبتا اهمية لا حدود لها ، ليس فقط بالنسبة لتطور الرمزية
 والسريانية في العشرينات من هذا القرن وإن كانت كلتاهما تنظر بامتنان الى
 سترندبيرغ وانما لأحد جوانب «اعماله الكاملة» (سترندبيرغ) اي التعبيرية .
 والحقيقة ان مسرحيات سترندبيرغ - سواء مسرحيات الحلم او مسرحيات
 الحجرة - التي اعتبرها كل من الرمزيين والتعبيريين ، على حد سواء ، في
 جانبه ، اعتبرت بداية الانقسام في المسرح الحديث . تمثل اعمال سترندبيرغ
 بحد ذاتها خطا فاصلا . وسوف تمهد هذه المسرحيات لبداية تطور رئيسي آخر
 في الدراما الحديثة ، اي التعبيرية . وهذا ما سنراه في الجزء الثالث من هذا
 الكتاب .

* * *

٧- جاري

المبشر بالسريالية في فرنسا «أوبو ملكاً ١٨٩٦»

كان في فرنسا نوع من المسرح الرمزي اتخذ منذ البداية منحى لا عقلاني، غير محتشم وكان الصيغة الرمزية الأساسية كانت تحمل، بشكل مضمّر، عوامل افسادها. ومثلما ينم بعض الشعر الرمزي عن اللا منطق والشاذ من خلال الصور البهلوانية والتناجج المخالفة لمقدمتها في الفكر والشعور، فان المسرح اللاواقعي يشكل دعوة مفتوحة لتحويل الواقع الى حلم وكابوس وبروزاً في الهجاء العنيف. في الثالثة والعشرين من عمره، وجد الفريد جاري (١٨٧٣-١٩٠٧) الطريقة التي مكنته من الابتعاد كلياً عن كل من الواقعية المبتذلة والرومانسية المغرورة لدى بعض الرمزيين.

كان لونييه-بوميتلك الجراءة على تقديم اي شيء على مسرحه، الأوفر، وقد تميز بتقديم الهزلية (فارس) الرمزية «أوبو ملك البولونيين» لمؤلفها جاري في عرضين هامين على المسرح الجديد عام ١٨٩٦. وقد اعتبرت شكلاً من مسرح العرائس لأنه كان من الضروري ان يبدو العرض وكأنه عرض دمي. فهي تصور مقتل ملك بولندا على أيدي وحشين قذرين من الدمى يجسدان الجشع والحماسة، إنهما الأب أوبو وزوجته اللذان يذكران الى حد ما بما كبث وامراته. كانت هذه المسرحية من حيث الشكل والمضمون نموذجاً لا سابق له في قلة الحشمة في المسرح، فهي بيرلسك غريب من الدراما التاريخية الرومانسية، علماً بانها حافظت على جاذبيتها وقتاً طويلاً مما يتوقع لأي عمل هزلي ساخر (بيرلسك). ولم يستطع الكاتب المسرحي الكوميدي والناقد الفرنسي ساكا غيتري تحديد نوعها الأدبي الا انه وصفها كما يلي:

ان كون «أوبو ملكاً» رائعة أدبية أم لا فهذه مسألة غير ذات أهمية برأني . وقناعتي هي انها رائعة من روائع هذا النوع . وسوف تسأل ما هو هذا النوع؟ هذا ما يصعب تحديده . فلا هي ساخرة تماماً ولا هي محاكاة تهكمية (باروديا) بالضبط ، كما انها لا تنتمي لأي شكل أدبي آخر . . . ولو تختم علي تصنيف هذه الظاهرة لوضعتها في طليعة الأعمال الكاريكاتيرية الفاحشة لتحتل مكانتها بين أكثر أنواع البيرليسك الأصلية المؤثرة في كل زمان .

كان جاري شاذاً معروفاً في البوهيميان مونتمارتر، وعاش حياة بائسة . كان يلبس سروالاً عتيقاً يطويه داخل جواربه مثل راكبي الدراجات وبابوجا ، تبرز اصابع قدميه منه . ومع ذلك كان يظهر التناقض في شخصيته وهو يحمل مسدسين محشوين بالرصاص دائماً ، ويرتدي صورة قضيب منتصب تعلوه قبعة مخملية ، ربما لتوفير الحرج على النساء . وحيثما يذهب ، كان يسمع وهو يردد سطوراً من المسرحية التي يشغل ذهنه بتأليفها وتنقيحها مرة بعد اخرى منذ كان في المدرسة الثانوية (الليسيه) . هذه المدرسة التي قدم فيها مع بعض اصدقائه مسرحية دمي يسخرون فيها من استاذ يكرهونه . قرأ لونييه نسخة مطبوعة من مسرحية «أوبو» بشيء من الجزع ، الا ان آراء اصدقائه شجعتة فاقننغ باخراجها .

كان جاري صريحاً في ارشاداته ، فقد طلب استخدام الحد الأدنى من الديكور الذي يتكون من خلفية وحيدة ، او حتى قماشه خلفية بسيطة فقط ، وهذا شيء يوفر رفع الستائر واسدالها خلال الحدث المتواصل ، كما كان لدخول الممثلين وخروجهم المتكرر أن يصحب بموسيقا عرضية يضعها كلود تيراس الذي يقود اوركسترا صغيرة في اجنحة الخشبة . وكان على سيروزيه وبونار أن يصمما الديكور بحيث يظهر داخل الغرفة وخارجها في وقت واحد ، وفي آن واحد يظهر التباين الشديد بين برودة المكان وحرارته . لقد كانت النتيجة غير واقعية بشكل فج ، بل طفولية وعجائبية . فعلى يسار المنصة رُسم سرير كبير تحته مبلولة وشجرة تنتصب وسط الثلج المحيط بها . اما

الجدار اليميني فقد رسمت عليه اشجار نخيل تلتف على احداها افعى عاصرة كبيرة وبجانبها مشنقة يتدلى منها هيكل عظمي ، وكل هذا على خلفية تمثل منظر البحر والريف . وعلى جدار مؤخرة المسرح ، هناك موقد وساعة وشمعدان على نجاف الموقد . لقد قصد من الشكل الكامل للموقد ان يفتح في الوسط على شكل باب تخرج الشخصيات وتدخل منه . كأنه يسعى للتوفيق بين الفوضى الناشئة عن كل هذه الإيحاءات البصرية ، جعل مكان الحدث ينتقل بشكل مستمر ، من بيت الى قصر ، ثم الى الجبال ليعود مرة اخرى ، ثم ينتقل من بولونيا الى روسيا . وتتم الإشارة الى هذا التغيير في كل مرة عن طريق رجل عجوز أبيض اللحية يرتدي لباس السهرة الرسمي ويقوم بتعليق اعلان بمسما في الجدار على مرأى من الجمهور كله . وبأي معنى من المعاني ، كانت هذه الخلفية خارج حدود الزمان والمكان .

قرأ لونييه ملاحظات جاري التفصيلية المتعلقة بعرض المسرحية بحالة يأس ، فكان مصيبا اذ تركه يخرجها بنفسه . وربما تأثر جاري بطبيعة المشاهد القائمة على الحدث في «بيرجنت» التي كانت احدى المسرحيات الحديثة القليلة التي نالت اعجابه فجعلها على شكل سلسلة من الاحداث المتواليه في تتابع سريع كعناصر مسرح المنوعات (ميوزيك هول) . وكان العرض لا يدوم اكثر من ثلاثة ارباع الساعة ، كما اريد له ان يكون مؤسلبا ومقتصدا . ولما كان ينبغي النظر الى الشخصيات على انها دمي ، تحتم ان يقوم التمثيل على هذا الاساس فتأتي حركتها من خلال ايماءات آلية بعد وضع الأقنعة التي صممها جاري نفسه . وبهذه الطريقة ، كان على الشخصيات ان تستبعد بعض ميزات الانسانية وتجسد ، مثل الكاريكاتير ، افكارا رمزية مؤثرة . كان اول من قام بدور الأب او بو ضخما برأس اصلع له شكل الاجاصة وبطن كبير ، وكان لقناعه أنف كخرطوم الفيل ويرتدي قبعة سوداء مستديرة . وفي وقت متأخر من المسرحية يضع تاجا فوق كل هذه الأشياء . وكانت تبرز من جيبه عصا وتتدلى من جانبه زجاجة . وعندما اصبح ملكا ، صار يحمل فرشاة المرحاض

بدلا من الصولجان . وحين قام الممثل الشهير فيرمان جيمييه من مسرح الكوميدي فرانسيز بهذا الدور ، استخدم في كلامه ، نبرتين مختلفتين دون اي توكيد او تلحين في الكلام متعمدا تقليد طريقة جاري في الكلام مع ايماءات غريبة من يديه وقدميه .

اما الأم اوبو فقد مثلتها لويز فرانس بثياب بواب مبنى تعلوها قبعة بلون احمر وردي سوقي ثقلة بالورود والريش . ولم يقصد من ذلك امتاع الجمهور بقدر ما قصدت اهانتة .

ومن بين الادوات التي اعتمد عليها جاري في عرضه اربعون شكلا بشريا بالحجم الطبيعي بلباس كامل من الأماليد المجدولة لتمثل النبلاء ورجال الاعمال والقضاة في الفصل الثالث . وحسب النص يجب ادخال هذه الشخصيات في مصيدة ، اما في العرض فقد دفعت الى مقدم المسرح المخصص للأوركسترا بشكل اثار حيرة الجمهور . وبالطبع كانت صناعة هذه الأشكال مكلفة وبذلك اودعها لونييه في المسرح لوقت طويل آملا ان يأتي من يستخدمها بعده ، الا ان هذا لم يحصل . اما هجوم الخيالة في الفصل الرابع فقد تم باستخدام عدد كبير جدا من الخيول الكرتونية ، كما حلت مشكلة المشاهد الجماعية دون الاعتماد على الحشود : فقد اعتمد على جندي واحد استعرضه اوبو على انه جيشه حيث يخوض هذا الجندي كل القتال حين يصرخ اوبو «يالها من عصابة ، يالها من هزيمة !» .

وهنا نود الإشارة الى ان فرقة بيتر بروك العالمية نجحت بتقديم عرض مركب لمسرحية «اوبو» على مسرح دي بوف دي نورد في باريس عام ١٩٧٧ ، قام فيه اندرياس كاسولا بدور الأب اوبو وميشيل كوليزون بدور الأم اوبو ، وقد كان التمثيل مقبولا مع انه تم فعليا بدون اقنعة او ملابس مسرحية ، كما استخدم حدا أدنى من التجهيزات المسرحية ، وارتجل الممثلون المشاهد معتمدين على طبلين كبيرين وبضع عصي وقطع آجر وبطانية من الفرو المزيف . لقد شن الروس حربا ظريفة على اوبو برمي كرات مطاطية

شديدة الارتداد عليه- بشكل قصد منه اصفاء روح الطرافة على مجمل العرض- لقد اظهر برونك براعة باستخدام نفس بطانية الفرو القدرة كغطاء للسريير وفراء ملكي فاخر لأوبو، ثم كذب يبتلع رجلا بكامله ليقذف فيما بعد قبعته وعظمة واحدة منه . لقد بدت المسرحية وكأنها ضرب من اللهو او لعبة من ابداع طفولي .

كان العرض الأساسي لمسرحية «اوبو ملكا» مناسبة خاصة كجدا، فقد عرضت في مسرح يكتظ باصدقاء جاري وبعض النقاد الطليعيين المبدعين والعديد ممن جاؤوا وهم يتوقعون ان يروا فضائهم . ومنذ البداية انقسم المشاهدون الى فئتين متنافستين احدهما تساند اوبو ويقودها هنري باوير في جريدة «ليكو» والأخرى ضده بقيادة هنري فوكيني في الفيغارو . لقد صفت المجموعة الأولى متفاخرة مما جعل الآخرين يصرخون بحقد ويقفزون واقفين احتجاجا .

المؤلف نفسه قدم المسرحية وهو يرتدي بذلة فضفاضة ويلف رقبتة بوشاح حريري شفاف ووجهه مبيض بالمساحيق تثقله الالوان . وضع جاري ملاحظاته على طاولة على الخشبة مغطاة بخيش قديم ، واخذ يتكلم لمدة عشر دقائق بصوت حيادي، ثم اعتذر عن الأوركسترا التي قال انها ستتألف من المترددة (آلة موسيقية) وآلة نقر . وبعد ذلك أُلح بجمل متقطعة الى ملسمياتي ، واخيرا تقدم جيمييه الذي كان يقوم بدور اوبو الى مقدم الخشبة امام الجمهور ونطق الكلمة الأولى الخالدة من حوار المسرحية الفاحش على طريقة رابليه : merdre مع اضافة « R » الى الاصل الفرنسي التي تعني (خرا) وقد تسبب ذلك بصخب استمر خمس عشرة دقيقة وخروج العديد من المتفرجين من المسرح في تلك اللحظة . وقد تكررت هذه الكلمة أكثر من ثلاث وثلاثين مرة خلال المسرحية ، وفي كل مرة كان يتبعها ضجة اكبر يختلط فيها الغضب والضحك . وعلى كل حال استطاع جيمييه ان يغطي على هذه الضجة بصوته . وفي النهاية كان لأدائه الكوميدي الجميل القدرة

على شد انتباه اولئك الذين ظلوا جالسين . وهكذا وصل بعض تلك الروح الهجائية في المسرحية الى الجمهور .

ومع انه يصعب القول بأن جاري كان يهتم بوضع أسس للمسرح المستقبلي فان مسرحيته كانت حدثا فريدا جاء بنتائج تتعدى ذلك بغرابتها . فقد دافع عنها في «لاروفي بلانش» عدد كانون الثاني ١٨٩٧ من خلال تأكيده بان المبرر الوحيد لمسرحية ماهو تقديم شيء ما على الخشبة لا يمكن قراءته في كتاب . وبالنسبة له ، كانت الخشبة مرآة عليها ان تشوه الشخصيات على قدر ما فيها من عيوب ، تماما مثلما تشوه الأقنعة القسمات . كان اوبو مهرجا اريد منه ان يظهر غباءه المقرون بالثقة الكاملة بجهله وان يبين الشراهة والشراسة والجشع والخشونة والجبن . الا ان الجدل الذي سببته المسرحية استمر طويلا ، فقد اعتبرها فوكيه في الفيغارو مثلة «تجسد سقوط طاغية رمزي يدعى الملك أوبو» واعتبرها رومان كولوا امسية تاريخية : LAFOLLE ياللعجب ! سهرة ما جنة غير عادية» . وفي الحديث اليومي اصبح اوبو رمز الغباء البرجوازي في كل مجال من الفن حتى السياسة ، كما بدت في سخريتها من الحرب وكأنها تتنبأ باحداث الحرب العالمية الاولى اللاحقة «رائحة اوبو في كل مكان» وبعد ذلك صار جاري يوقع رسائله باسم الأب أوبو ويستخدم الصيغة الملكية «نحن» الا ان استسلامه للمشروبات الروحية والاثير قضى عليه في الرابعة والثلاثين من عمره .

وآخر ما طلبه في حياته هو الخلال (لنكش اسنانه)

يقول روجر شاتوك في «سنوات الوليمة» بان الشاعر الرمزي ملارميه قد وافق بشكل قاطع على ان جاري «نحات درامي متزن ومتمكن» وان «اوبو» من أرفع مستوى «كما انه كتب رسالة الى جاري مهنتا . وقد تصادف ايضا ان كلا من دبليو . ب . بيتس وآرثر سيمونز ، حضرا ليلة الافتتاح وتأثرا بتلك المسرحية وان كانت تضميناتها قد ازعجتهم بعض الشيء . فقد كتب بيتس في سيرته الذاتية .

كان علينا ان نهتف للمسرحية نتيجة احساسنا بضرورة مساندة الفئة الأكثر حيوية ، الا انني في تلك الليلة كنت حزينا في فندق كورنيه لأن الكوميديا والموضوعية اظهرت قدرتها المتزايدة مرة اخرى . واني اتساءل «بعد ستيفان ملارميه وبول فيرلين وغوستاف مورو ، وبعد بو في دي شافان وبعد شعرنا نحن ، وبعد كل رقة اللون والايقاع العصبي لدينا وبعد الظلال الخافتة المختلطة عند كونديه ، ما هو الممكن اكثر من ذلك؟ بعدنا يبقى «الاله المتوحش»

كان هناك مبالغة في الموقف تجاه اوبو «على الرغم من ان استخداما خاصا وذاتيا للمسرح كوسيط قد اكد نفسه بشكل مؤقت في باريس . لقد كانت تلك بداية ثقافة مضادة ستشهد ظهور تجليات فوضوية فنية وتبشيرا بمجموعة من الفلسفات المهلهلة الصلة ببعض ، بل الفلسفات المضادة في الحياة والفن .

ان احدى تركات جاري هي تلك التسمية التهكمية لجماعة «الباتافيزيقيا» وهي لفظة استخدمت لأول مرة بشكل عرضي في حديث بين اوبو والبروفسور المعروف أكراس في مقدمة كتاب جاري ، الاول : «دقائق الرمال» :

اوبو : تذكر انك تخاطب باتافيزيقيا مشهورا .
اكراس : عفوا يا سيدي ، ماذا تقول ؟ .

اوبو : باتافيزيقي . ان الباتافيزيقيا فرع من العلوم اكتشفناه وكانت هناك حاجة ملحة له . كانت الباتافيزيقيا هي «علم الحلول الخيالية» الذي يعالج «القوانين التي تضبط الاستثناءات» ويكتشف «عالم ما وراء الميتافيزيق» ولكي ينتقد ما في هذا العالم بقسوة ، قدم جاري نفسه كأحد ضحايا العالم العبثي . وقد ظل يعمل في هذا (العلم الكوني) من عام ١٨٩٤ حتى ١٨٩٨ محاولا ادخاله في روايته «سيرة الدكتور فوسترول الباتافيزيقي» وهي عبارة عن وصف لرحلة رمزية ينتقل فيها من جزيرة رمزية الى اخرى

عبر المنطقة التي اختار لها اسم «ETHERNITY» على نحو ملائم (*) . لم تؤسس كلية الباتافيزيقيا حتى سنة ١٩٤٩ حين عملت مجموعة من المعجبين منهم المؤلف العبثي يونسكو على وضع اسسها وتوزيع اعمالها ثم تحضير العدد الأول من «دفاتر كلية الباتافيزيقيا» الذي صدر في نيسان ١٩٥٠ . كانت هذه الكلية اول من اعترف بمسرحية يونسكو «المغنية الصلعاء» عام ١٩٥٢ ومسرحية بوريس فيان «بناة الامبراطورية» ١٩٥٩ . أعلنت كلية الباتافيزيقيا انها معهد يرفض خدمة اي هدف بما في ذلك العمل على انقاذ الجنس البشري أو «العالم» الذي يعتبر اكثر غرابة .

كتب الفريد جاري عمليين مسرحيين آخرين هما «اوبو زوجا مخدوعا» ١٨٩٩ و «اوبو مقيدا» عام ١٩٠٠ ، الا انه لم يحظ برؤية اي منهما على الخشبة . ولم تنشر رواية «فوسترول» الا بعد اربع سنوات من وفاته . الا ان قضيته وجدت من يحمل لواءها من بعده وهو السريالي ابولينير ثم اندريه بريتون بعد الحرب العالمية الاولى . كما تابع الفنان الأكبر جان كوكتو نفس توجهه جاري في التأليف المسرحي . وبهذا الشكل يمكن ايجاد الصلة بين مسرحية «اوبو» الفاحشة من جهة وتطور كل من السرياليه والعبثية على الخشبة الحديثة من جهة أخرى .

* * *

* Ether. الايثير وكان المؤلف يتعاطاه .

٨- الداديه والسرياليه في فرنسا

من تزارا الى كوكتو

«الزفاف على برج ايفل» ١٩٢١

كان الجو مليئا بالبيانات الشاذة المطالبة باصلاح الفنون في العقد الاول من القرن العشرين وهذه البيانات تمثل التكميلية والمستقبلية واتجاهات اخرى. وكل منها يبحث عن جمهوره، مع ان الموهبة الدرامية لم تتوفر الا للقليل منها. ففي دورية كريغ «القناع» العدد السادس لعام ١٩١٣، دافع فليبو توماسو مارينيتي (١٨٧٦-١٩٤٤)، مؤسس المستقبلية الايطالية، عن اسلوب مسرح المنوعات (المюзيك هول) كنموذج للدراما الحديثة، معتبرا تحريفاتها الكوميديّة وغرائبها اللارومانسية ومحاكاتها التهكمية الغروتسكية افضل طريقة لتحطيم ما هو «ديني ومقدس وجاد ورفيع في الفن مع ما هو عليه من الأهمية» فقد كانت مسرحيات الحركة المستقبلية قصيرة الى حد الافراط (تستغرق مسرحية مارينيتي «ضوء القمر» من دقيقتين الى ثلاث دقائق) كما كانت متقلبة تماما مثل المسرحيات الهزلية الساخرة لمسرح المюзيك هول.

عرف كل من تريستان تزارا (١٨٩٦-١٩٦٣) واندريه بريتون (١٨٩٦-١٩٦٦) بتأسيس وتطوير الداديه، هذه الحركة التي وُجدت لتعلن احتقار اتباعها للقيم العديمة^٢ المعنى في المجتمع الحديث، وخصوصا كما تمثلت في حرب الخنادق المروعة خلال الحرب العالمية الاولى كالمعركة الفرنسية-الالمانية، فيردون. في عام ١٩١٦، لجأ تزارا الى سويسرا المحايدة، وان كانت تقع في قلب اوربا الممزقة بالحرب، وهناك في زيوريخ اخذ ببتكر اشكالا فنية عديمة المعنى بهدف واحد، الا وهو خلق الصدمة لدى الجمهور.

ومن خلال الداديه، اعلن عن ضرورة الفوضى: ما من شيء مقدس. يجب الغاء كل الأنظمة والقوانين وجميع العادات والتقاليد الإجتماعية. وفي البيان الثاني للداديه، أقر بأن الهدف الرئيسي لأي عرض دادي هو خلق أكبر قدر من سوء الفهم بين الممثل ومشاهديه. أراد جميع فناني الداديه، الذين كانوا بشكل رئيسي من محترفي الشعر والرسم، ان يعرفوا العالم بان الفن بحاجة الى صدمة عنيفة.

كانت تصريحات تزارا العلنية تترافق بايماءات عنيفة وصراخ حاد وصفير بقصد تأكيد ما يريد. وكانت القراءات الشعرية تتألف من القاء مقالات صحفية مصحوبة باجراس وقرقعات غريبة. وفي احدى المرات وضع شاربين لنسخة من الموناليزا في جو شعائري متقن. وحين نقل تزارا مؤسسته الى باريس، بعد عام، استأنف اصدار بياناته والسير بنفس التوجه في مهاجمة المؤسسة الفنية وحدث ما جاءت به كل من التكعيبة والمستقبلية من الموضه. وقد استمرت مهرجانات الداديه في زيوريخ وباريس حتى عام ١٩٢١.

اعتبرت هذه الحركة في أحسن الأحوال، نكتة كبيرة، وعلى كل حال، صار بالإمكان القول - وقد ابتعدنا بما يكفي لاصدار حكم - ان الداديه لم تكن عدمية بشكل كامل كما اعتقد الكثيرون. والى حد ما، استطاعت الداديه ان تعطي الفن في القرن العشرين دفعة مطلوبة استعدادا لتطور آخر واندفاعه أبعد. واذا كانت الداديه قد عملت على تغيير المؤسسة السياسية فانها ارادت على المستوى الجمالي، تغيير طريقة ادراك الناس للعالم المحيط بهم. اما هدفها النهائي، فقد كان ازالة حواجز الشكل والمضمون التي أقامها الفن والتقاليد بين الفنان والجمهور. اراد تزارا العودة للبساطة والعفوية وتعزيز القيم الذاتية والشخصية. ومن اجل ذلك، كان عليه ان يشوش ذهن المشاهد - وربما الفنان ايضا. ان اعظم ما ادعته الداديه من فضائل - وفي ذلك تناقض - هو انها حركة جديدة: ان قلب نظام التفكير العقلاني يتطلب بعض الجهد من العقل، كما ان ادراك ما هو متنافر كليا في الطبيعة والفن يحتاج الى قدر من العبقرية لا يستهان به.

ومع ذلك فإن السرياليه التي تطورت عن الداديه ، كانت الابداع الكبير للعصر . فاذا كانت الداديه قد سعت بشكل رئيسي لالغاء الفن باخضاعه للفوضى ، فإن السرياليه عملت على تشذيب تطبيق المبادئ الداديه بالكشف عن جميع أسرار العقل اللاعقلاني من خلال الفنون . كان من الضروري وضع حد للسيطرة العقلانية على ادراكاتنا لتصبح موضع تساؤل بأي شكل من الأشكال التي يمكن التوصل اليها . ومن أجل ذلك فإن على الفنان السريالي ان يعتمد على عناصر المفاجأة واللاشعور والارادي . كانت الداديه النقيه تريد للمصادفة وحدها ان تتحكم بالسلوك الإنساني ، اما السرياليه فكانت أكثر غائية وتريد ترتيب فوضى الحواس . معظم الناس ينظرون للسرياليه من خلال اعمال الرسام الكتلوني (اسبانيا) سلفادور دالي «بكل مافيها من الساعات المقوسنة والاعضاء الذكرية المقطوعة على الدعامات وأدراج الخزانات الناتئة مقابل المناظر الطبيعية التي تمثل موطنه في شبه جزيرة كاداك» حسبما يقول موريس ريتشاردسون (الملحق الأدبي لجريدة التايمز ، ١٣ كانون الثاني ١٩٧٨) .

-انه استغلال متحرر من أي شكل لهذا النوع الأدبي . قد يكون البعض عرف السرياليه في الفيلم السينمائي الذي تعتمد عملية اعداده على تتالي الصور المتلاحقة بشكل لا عقلاني : ففي عام ١٩٣٩ قام جوزيف كورنيل بتشويه احد اعمال هوليوود الميلو دراميه من فترة الثلاثينات باختصاره وتقليص مدة عرضه الى اربع وعشرين دقيقة ، كما استبدل مدرجه الصوتي(*) ، الجاد بموسيقا من امريكا اللاتينية- شيء من السخرية . ولكن في افضل احوالها ، كانت السرياليه طريقة تعمل بعناية على تشويش التفكير المنطقي بخلط السبب والنتيجة ، وافساد النظام الذي يقوم عليه الزمان والمكان بشكل يفهمه كل على هواه . وهذه الفوضى الناتجة قد تساهم في رفع جمهورها الى مستوى جديد أكثر عمقا من الفهم «الشاعري» وفي مجال فن السينما عموما ، تعتبر اعمال السريالي لويس بونويل الشكل المميز للكوميديا السوداء .

*- الجزء الحامل للتسجيل الصوتي في الفيلم السينمائي .

صدر أول بيان لأندريه بريتون في عام ١٩٢٤ ، وسرعان ما حلت سرياليته محل داديه تزارا . لقد عمل بريتون ، الذي كان طالب طب قبل ذلك ، على تدعيم آرائه بمعطيات التحليل النفسي الفرويدي ، كما دافع عن الفوضوية الفنية التي طبعها بطابعه الخاص والتي كان قوامها الكلمات والصور القائمة على التداعي الحر .

وهذا ما سمي بـ «الكتابة الآلية» . طالب بريتون بأن يكون العمل الفني السريالي نافذة تجعل الناظر من خلالها يطل على بعض مناطق العقل الداخلية ، وقد أولى هذا الاتجاه أهمية جديدة للأحلام والخيالات والهلوسات . ويمكن القول بأن أهم أسلاف هذا الاتجاه البارزين قد يشملون الكثيرين منذ أيام هيروني موس بوش (*) وحتى لويس كارول - أي كل من تميز بقدر معين من «الأنوية» واعتمد بشكل ما على العقل الباطن . في هذه المرحلة من التاريخ أصبحت السريالية أكثر من مجرد حركة في الفن الحديث : لقد اعتبرت أسلوبا في الحياة تقريبا .

إن صلات السريالية بالمرسح غير مستقرة - إلى حد ما - بحكم الضرورة . فلا يمكن للامنطق - الذي يعتبر بشكل من الأشكال سكونيا لا دراميا - أن يلعب دورا حاسما وخصوصا في الدراما الجيدة . كان فرويد قد أكد بأنه حتى الأحلام الرديئة هادفة . ومع ذلك استمر البحث عن «واقعية مراوغة» أو «هوية» ذاتية في خيالات النشوة (ترانس) والحلم ، وفي التعبير العنيف للعقل الباطن بشكل أو بآخر على مدى جيل كامل ، وكان لابد لها من التأثير على أولئك الذين كتبوا للمسرح .

دخلت السريالية إلى المسرح في باريس بشكل أساسي من خلال مسرحيات أبولينير وكوكتو ، أما لندن ونيويورك فقد شهدتا القليل من السريالية والداديه . وحتى في عام ١٩٣٦ لم يشاهد سكان لندن أيًا من الأعمال السريالية الفرنسية : كان ذلك هو تاريخ المعرض السريالي الذي نظمته رولاند بنروز في صالات عرض برلنغتون الجديدة ، وكان القصد من

* - عاش في القرن الخامس عشر .

هذا المعرض ان يكون مفاجأة، وقد ظهر فيه دالي مرتديا خوذة الغواصين (حتى انه كاد يختنق قبل ان يتمكن من خلعها) وامرأة شابة ترقص امام الجمهور وعلى كتفها باقة ورد تمثل الرأس. لقد كان الجمهور بشكل عام عدائيا في موقفه باستثناء اولئك الذين كانت لهم اهتمامات بالفن الالماني والفرنسي الحديثين. ومع حلول المعرض السريالي الثاني كانت لهم اهتمامات بالفن الالماني والفرنسي الحديثين. ومع حلول المعرض السريالي الثاني في صالة عرض هايوود عام ١٩٧٨، صار ينتظر الموضوع على أنه مسألة تاريخية محضة، بل وتاريخ اجنبي بالتحديد.

اما في باريس فقد كان الوضع مختلفا. شهد عام ١٩١٧ عرضين مسرحيتين بارزتين تدينان مباشرة لمسرحية «أوبو» والدادية. هاتان المسرحيتان هما «ثديا تريزياس» لأبولينير و«العرض» لكوكتو، كما أذنتا ببدء عقد من ازدهار المسرح السريالي الفرنسي. ومثل «أوبو» كانت المسرحيات السريالية تتألف من مشاهد سريعة عديدة، وتقدم شخصيات تضع الأقنعة وتتحرك كالانسان الآلي (الربوط). ومثل المستقبلين الايطاليين، تجنب السرياليون الفرنسيون كل ما هو تقليدي، لكنهم اختلفوا عنهم في محاولتهم اعتماد بعض النظام والمنطق بأسلوب عرضهم معتمدين الحيل السريالية كي يكشفوا- حتى اخلاقيا- ما اعتبروه حقيقة الحياة وما هو هام فيها.

بدأ جيوم أبولينير (١٨٨٠-١٩١٨) كتابة مسرحيته «ثديا تريزياس» في عام ١٩٠٣ حين قابل جاري لأول مرة فتعامل مع الجانب الهجائي الساخر في «أوبو» بشكل جدي. وقد جعل المسرحية في فصلين واربعة عشر مشهدا مع المحافظة على وحدتي الزمان والمكان. كما انها تحكي قصة منطقية عن المساواة بين الجنسين في رنجبار حيث ترفض النساء الحمل. ويمكن اعتبارها شكلا ساخرا (بيرليسك) لمسرحية المشكلات حول تحرر المرأة، الا ان الحدث مثقل بالحيل على النمط الذي نجده في «أوبو». فالبطلة المتمردة تيريز تضع بالونين، احمر وازرق بدلا عن الشدين ثم تطيرهما على طرفي خيط قبل ان تفجرهما. وفيما بعد يصبحان كرات تلقي بهما الجمهور، بحيث تستطيع

التحول الى تيريزياس الذي يطلق لحيته وشاربيه . وقد مثل شعب رنجبار ، كما في جيوش «أبو» ممثل واحد تأتي استجابته من خلال قرع القدور والأوعية واي شيء آخر يصدر ضجة . احدى الشخصيات هي صحفية محتجرة في كشك ، وفيه تغني وترقص وتلوح بيديها . كانت الأحاديث الجانبية الخافتة تصدر بواسطة بوق . اما الحوار نفسه فيتألف من عناوين صحفية تلقى بنبرة صوت بائع الجرائد . ومن الواضح ان كل الوسائل استخدمت للحد من واقعية المسرحية المتقنة . وقد صرح أبولينير في مقدمته بأنه عاد للطبيعة من خلال هجومه على الواقعية . ومن هنا توصل الى فكرته عن السراق : «حين اراد الانسان تقليد المشي ، اخترع العجلة التي لا تشبه الساق بشكل من الأشكال . وبهذا الشكل خلق السرياليه دون وعي منه . أنكر أبولينير اي وجود للرمزية في المسرحية ، وحين قدمت لأول مرة على مسرح موبل وضع لها عنوانا ثانويا هو «مسرحية سرياليه» فكانت تلك اول مرة تستخدم فيها هذه اللفظة .

لم يكن جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) متعدد الجوانب في تجريب جميع الوسائط الفنية وحسب ، وانما كان يجدد بلا حدود ضمن الوسيط الذي يختاره ، وبذلك يتضح ان ماوجه له من نقد بأنه استعراضي ، يصبح عديم الأهمية . لقد كانت قدرته على خلق الصور البصرية الفريدة والمدهشة واضحة في السينما والمسرح على حد سواء . كان دياغيليف يقول «ادهشني» فجاء رد كوكتو من خلال مسرحية «عرض» التي كانت الأولى بين عدة محاولات عمل فيها على ادهاش جمهوره . وحين عرضت على مسرح دي شاتوليه سماها بشكل تهكمي «باليه واقعية» وقد أدت رقصاتها فرقة دياغيليف الروسية للباليه ، ووضع الحانها الراقصة ليونيد ماسين ، وهذا ما حد من الحوار الذي وضعه كوكتو في نصه الأوبرالي . اما الموسيقى فكانت من وضع اريك ساتي وكان الديكور التكميلي المتحرك من تصميم بيكاسو ، لقد كان لاشترك ثلاثة فنانين طليعيين مزاجيين دور في جعل هذا العرض - لمسرحية «عرض» - معجزة لم يسبق لها مثيل . كان الهدف هو وضع الوهم

مقابل الحقيقة وقد اشارت طريقة (عرض) العنوان الى وجود عرض غريب داخل خيمة سيرك قبل العرض الرئيسي بقصد استدراج الجمهور الى الداخل كي يرى «الحقيقة». تألف العرض الثانوي من ثلاثة مدربين يضمهم مشهد واحد مع فرقة تتألف من بهلوانيين وحاو «صيني وفتاة اميريكية صغيرة» بدت مثل ماري بيكفورد ببذلة البحار وهي على وشك مواجهة «اخطار القديس بولص» اما الرقصات فقد كانت مصحوبة بمؤثرات صوتية عنيفة صادرة عن صفارات انذار وصفير واصوات آلات كاتبة، كما طلب الى الراقصين أن يظهروا وكأنهم غير حقيقيين، أي كالأجسام الآلية المتحركة عند كريغ ضمن اطار الخشبة.

لقد حرم الجمهور من رؤية ما يجرى فعلا داخل الخيمة وبشكل مخز اريد له ان يشعر انه جزء من هذا العرض الغروتسكي الذي يشاهده. استقبل العرض بالمزيج المألوف من الاستحسان والاستهجان، كما تلاه الكثير من الادانات والدعاوى القضائية، لكنه كان اول مناسبة يبرز فيها كوكتو حيث ضمنت له مسرحية «العرض» البداية الصحيحة للشهرة.

وكأي مؤلف مسرحي، كان كوكتو يبحث عن الأسلوب المناسب لمضمونه، وهذان جانبان لا ينفصلان في مسرحياته السرياليه، فقد اقتنع ان الحدث في مسرحيته التالية كان تصويريا، وأوضح انه كان يحاول استبدال الشعر العادي في المسرح بما اسماه «شعر المسرح» أي بجعل الشعر يدخل في بنية المسرحية لا في لغتها فقط.

ومنذئذ أخذ يؤكد على المؤثرات المسرحية والبصرية على حساب الكلمة. وفي عام ١٩٢١ قدم «الزفاف على برج ايفل» على مسرح الشانزليزية، وقد صممها كباليه ايضا، ووضع الحانها الراقصة كوكتو نفسه بالاشتراك مع جان بورلين، وأدت رقصاتها فرقة البالية السويدية باشراف رولف دي ماري. وهذه المسرحية تعيد المكانة للنص الذي يمارس تأثيرا اكبر بكثير على العرض:

فبينما ينقل الممثلون الحدث بالايماء وهم يضعون الأفعنة، يقوم ممثلا كمبرس من مسرح المنوعات (ميوزيك هول) بشكل فونوغراف

ويستخدمان بوقين بدلا عن الفم - بالقاء الأدوار وسرد ما يحدث . ان مثل هذا الترتيب يؤدي الى نتيجة واحدة وهي انفصال الممثل عن الشخصية ، وهذه هي النقطة التي ستصبح هدفا من اهداف بريخت فيما بعد ، ولكن لأسباب اخرى (سيناقش ذلك في الجزء الثالث) .

تكوّنت الخلفية التي صممها إيرين لاغي من الاسطوانة الجلدية لكاميرا ضخمة تنتصب عند احدى قواعد برج إيفل . وكانت فتحة الكاميرا الامامية بمثابة باب تدخل منه الشخصيات . وعلى القماشة الخلفية رسمت لوحة توحي «بمنظر عام» لباريس كما يبدو من خلال العوارض المعدنية للبرج ، اما الملابس والأقنعة فقد صممها جان فيكتور هوغو .

تبدأ المسرحية بنعامة تخرج من الكاميرا ثم تعبر الخشبة ووراءها صياد يلاحقها . ويوضح المصور ، فيما بعد ، انه في المرة الأخيرة قال «راقبوا هذا الطائر الصغير» وكان بذلك يعني النعامة التي خرجت من الكاميرا . وكلما كان المصور يحاول التقاط صورة لحفل الزفاف يقفز مخلوق ما من الكاميرا بما في ذلك أسد وحسنا من تروفاي بلباس السباحة . واخيرا يظهر طفل صغير سمين يمثل الذرية المستقبلية للزوجين الجديدين ، ثم يتقدم ليلقي المعكرون (حلولي) على الضيوف . من خلال ادوار المسرحية نشاهد الكثير من السفاسف الى ان يغيب حفل الزفاف بكامله داخل الكاميرا بسرعة خاطفة ، وهكذا كان أمر حدث المسرحية .

وبشكل يبدو تمهيداً لأسلوب يونسكو ، يأتي الحوار كسلسلة من الكليشيهات (كلمة «كليشة» بالفرنسية تعني شيئاً مبتذلاً ولقطة فوتوغرافية في وقت واحد) تقولها الفونوغرافات بسرعة وبصوت عال ، كما يصحبها ، بشكل ساخر ، مجموعة من المارشات الجنائزية الطباقية ورقصات الفالس والاشكال الموسيقية الاخرى وضعها على شكل محاكاة تهكمية كل من جورج اوريك ، داريوس ميلهود ، فرانسيس بولينك وجيرمين تيلفير ومؤلفون آخرون ممن عرفوا بمجموعة «السته» . لقد كانت المسرحية بتأثرها الاجمالي حلما غير معقول ، جنونية في فحشها غريبة في كوميديتها . فقد اعلن كوكتو

في مقدمته لعام ١٩٢٢ انه بدلا من أن يقلل من عبثية الحياة أكد عليها «اني احاول ان اجعل الصورة اكثر صدقا من الحقيقة : (التشديد لكوكتو) لقد اراد أن يعيد للمبتذل حيويته» ويقدمه بحلة تجعله «يستعيد شبابه» وإذا كانت هذه المسرحية تبدو ابتدائية فانه يتساءل «أما نزال نحن في المدرسة؟ ألا نزال نفك رموز ما هو ابتدائي؟» ولما وجهت اليه تهمة التهريج، اعتمد كلام مولير في فاعه» وحده موقف المهرج هو الذي يسمح بقدر معين من الجرأة».

كادت هذه المقدمة الرائعة ان تتقدم على نظرية كوكتو الرمزية «لا يأتي رمز الحقيقي نتيجة التخطيط» وانما «من تلقاء نفسه».

لا تظهر الجنيات في ارض الجن.

انها تسير لا مرئية هناك.

وبالنسبة للعيون البشرية، تظهر على صعيد الحياة اليومية فقط، ان العقل البسيط اكثر تقبلا من الآخرين لرؤية الجنيات لأنه لن يقاوم العجيب مثل مقاومة العقل المتطور. وقد قال بأن الصدق في «الزفاف» هو الذي جعل البعض يخطئون في اعتبارها عملاً غامضاً في البداية- فالغموض يثير نوعاً من الخوف في الجمهور. ولكن في هذه المسرحية، يضيف مؤكداً:

اني ارفض الغموض، واسلط الضوء على كل شيء، واعطي اهمية لكل شيء، ان مسرحيتي تتكون من:

عطلة الأحد، الدواجن، التعابيز الجاهزة، وتحليل الأفكار الى لحمها وشحمها، شراسة الطفولة القاسية وشعر الحياة اليومية الرائع، هذه الاشياء هي مسرحيتي.

ويرى كوكتو ان احد السطور التي يقولها المصور تحمل فكرته العامة:

«ما دامت كل هذه الأسرار خارج سيطرتي، فلا أدعي بأنني كنت دوماً انظّمها».

وكما هو الحال، مرّ العرض الأول من «الزفاف» دون اي اهتمام لأن تزارا واتباعه من الداديين اصروا على الهتاف «تعيش الدادية» بشكل متواصل طيلة الأمسية. وبالنسبة للآخرين، استقبلت المسرحية بالضجة المألوفة من الصراخ والهتافات بشكل لم يرض الكاتب.

ففي مقدمته يهاجم المؤلف اولئك الذين يرفضون مجازاة التجديد ليلظلوا على الهامش .

في حالة اي عمل جديد يكون الانطباع الاول مصدر صدمه وازعاج وغضب للمشاهد الذي يرفض المشاركة . انه يكتفي بالمظاهر الخارجية للعمل مبتعدا عن جوهره الفعلي . ان هذا المظهر غير المؤلف هو الذي يبعده كما يفعل مهرج مكشر عند الباب .

يبين كوكتو بأن مراسل Debuts «ديبو» كان الناقد الوحيد الذي امتدح «الزفاف» لما فيها من ظرف . وفي السنوات المتلاحقة ، استطاع كوكتو جذب مخرجين كبار للعمل معه ، فقام جوفيه باخراج «الآلة الجهنية» عام ١٩٢٤ وأخرج بيتوفيف مسرحية «اورفيه» عام ١٩٢٦ . وبينما تابع كوكتو مزج الموسيقى بالفن الایمائي ورقص الباليه ببهلوانيات السيرك ، اصبح عمله الدرامي أكثر غنى . الا انه لمن السخرية الطريفة ان يكون بعض أفضل أعماله للمسرح مثل : «الآباء المزعجون» ١٩٣٨ ، ذا مسحة واقعية نفسية ، والسبب في ذلك انه في الوقت الذي اعلن اعتراضه على الواقعية ، كان ايضا يعتبر كلا من مسرحية جاري «أوبو» ومسرحية أبوليز «ثديا تيريرياس» في آن واحد رمزيتين ونوعا من الدراما الاطروحات ، استطاعتا التوفيق بين الواقعية والرمزية بنجاح . وهنا قد يصح القول ان المسرحية التي تنجح بالاعتماد على كل من الرمزية والواقعية هي المؤهلة كي تكون أكثر ديمومة وعالمية .

من الواضح ان تركة الفريد جاري للمسرح الفرنسي ، أثرت تأثيرا لا يمكن التنبؤ به فقد حررت مسرحية «أوبو» المسرح من تقاليده البالية دون ان تطرح بدائل جديدة وما من شك بأن السرياليه والكتابة الآلية كانتا امام طريق مسدودة ، الا ان بداية جديدة جاءت حين انشأ آرتو (مسرح الفريد جاري) عام ١٩٢٧ ، ومرة أخرى عندما أسس يوجين يونسكو كلية الباتافيزيقيا تكريما للأساتذة الكبار . وفيما بعد جاءت نتاجات السرياليين في (مسرح القسوة) و(مسرح البعث) .

* * *

٩ - الدراما الرمزية الانكليزية

بيتس ومسرح النو الياباني

«عند بئر الصقر» ١٩١٦

بمجيء الشاعر الايرلندي وليم بتلرييتس (١٨٦٥-١٩٣٩) اكتسبت فكرة الرمزية في الدراما بعداً جديداً أكثر عمقاً. وقبل ان يتعرف بيتس على الرمزيين الفرنسيين، كان قد توصل بشكل ذاتي الى الرمزية من خلال قراءته لاعمال بوييه وبليك وسويد نبيرغ، كما تعرف على الامكانات الموجودة في الغيبية كعضو في جمعية «الطلاب الهرمسيين» (*). وحين عرفه آرثر سيمونز على الحركة الفرنسية لم تكن المسألة اكثر من تأكيد ما كان يعرفه مسبقاً. واكثر من ذلك، كان مفهوم بيتس عن الرمزية يحمل بعداً دينياً لم يعرفه الباريسيون. فلم تكن المسألة بالنسبة له مسألة تكنيك فحسب، وانما عقيدة. لقد اوجز روبرت اود ريسكول في كتابه «الرمزية والمفاهيم الضمنية» -بشكل موفق- الفرق بين المادي والرمزي بطريقه تؤكد اهمية العقيدة الدينية في موقف بيتس. المادي لا يؤمن بوجود اي فرق بين النظام الروحي والنظام الطبيعي ولذلك تأتي معرفته كحصيلة لمراقبة العالم الخارجي عن طريق حواسه، اما الرمزي فيؤمن بوجود هذا الفرق، إنه اختلاف مطلق بين الطبيعة والروح، وبالنسبة له يعتبر العالم التعبير الخارجي لما هو مخبوء في العقل. ففي مركز الكون هناك «المزاج الكوني» اي حقيقة الاله الذي يعتبر كل ما في الفن والطبيعة تعبيراً عنه او تجسيدا له. كان بليك يؤمن ان بإمكاننا الدخول الى شمولية الاله عن طريق الرمزية وكان بيتس ايضا يؤمن ان الرمزية هي «اليد التي تشير الى الطريق ضمن متاهة مقدسة من نوع ما»،

(*) الهرمسية HERMETIC (الاله اليوناني هيرميز) وتعني الشعر الذي يستخدم الرموز الغيبية. ازدهرت هذه المدرسة في النصف الاول من القرن العشرين . . .

وكلاهما كان يؤمن بأن للرموز قدرة على إثارة العالم القائم وراء الحواس وكشف العناصر الداخلية للإيقاع والنمط اللذين يميزان شكلاً حياً عن آخر.

كان هذا تفكيراً سامياً بالفعل، يوحي بأن ييتس أراد نظاماً مختلفاً للأدب. لقد أقر بأن الأدب تدنى ليصبح مجرد نقد للحياة الخارجية أكثر مما هو كشف لعالم الروح اللأمرئي. على الرمزية أن تغير مادة وشكل واسلوب الأدب والفن. شعر ييتس بأن مثل هذه «الرؤيا الرمزية» تصبح فعالة في أيرلندا من خلال أساطير وثقافة فلاحيتها الذين قال عنهم في عام ١٨٨٨ «الرمز هو كل شيء (بالنسبة لهم) والغريزة تقوم بدور العقل، ولذلك بدأ بجمع الفولكلور الأيرلندي فكتب في عام ١٨٩٣ تحت عنوان مثير «فجر السلتية» وأخذ يفكر بدراما شعرية كأسمى شكل أدبي يسعى إليه.

كان ييتس مهتماً بالرمزية والغيبية في ذات الوقت الذي بدأ فيه الشعور بالحاجة إلى وجود دراما وطنية أيرلندية تتحدى مسرح دبلن التجاري. كان قد قرأ ملارميه وفاليري كما شاهد أعمال جاري ومترلينك على مسرح باريس (وقد شكك بصدق الأخير) وكأمثاله من الفرنسيين رفض الواقعية غريزيا. شاهد «بيت الدمية» في لندن عام ١٨٨٩ و«السلاح والانسان» في عام ١٨٩٤ أثناء التدريبات: وقد كره العاملين. كانت الشخصيات في «الأشباح» برأيه أصغر من الحجم الطبيعي، كما اعتبر كلا من أبسن وشومصليحين وأخلاقين برجوازيين منطقيين يخلو حوارهما الباهت من البهجة والرؤيا الشعرية «الفن فن لأنه ليس طبيعة» كما يقول ييتس وكل ما رآه على الخشبة كان يدفعه للعودة إلى الفولكلور الأيرلندي.

كان ييتس يرى في الدراما «لحظة من الحياة المركزة» بل تبسيطاً وتركيزاً للشخصية والحدث. هكذا تكلم ييتس الرمزي في عام ١٩٠٤. ولخلق هذا التركيز، بحث عن اللغة الجميلة الحية التي اعتقد بوجودها على لسان الفلاحين الغيليين والأيرلنديين، وهكذا ايقن أن الملوك والملكات سيعودون إلى المسرح ثانية «الأرواح العظيمة» التي تكشف الحقيقة الصادقة، حقيقة

الروح» أليس هذا الأنحطاط المديد للفنون مجرد انعكاس لضعف الايمان بحقيقة لا مرئية؟». ان فترة العرض المحدودة للمسرحية، البسيطة في شكلها واسلوبها، قادرة على اثارة الحياة المتخيلة الغنية القائمة خلفها. وهذا امر مضمون لأن المسرح الوطني الإيرلندي- بعكس مسرح الفن بموسكو ومسرح انطوان الحر بفرنسا- سيكون مسرح كاتب لا مسرح مخرج. وبمجيء الليدي غريغوري، كما رأينا في الجزء الأول، عمل ييتس على إدارة «مسرح الشعب»، الا انه سرعان ما أقر بأن مسرح آبي عاجز عن تلبية متطلباته الشخصية. فمن غير الكافي ان ينقل التراث الشعبي الأيرلندي الى مدينة دبلن: لقد أراد ييتس ان يوسعه ويكتشفه بشكل اكثر ذاتية بأعتباره احد اشكال الدراما الشعرية، بل ذهب ابعد من ذلك ليعلن انه اراد «مسرحا غير شعبي، وجمهورا على شكل جمعية سرية حيث يكون الاعتراف طوعيا وامام عدد محدود من الناس». ربما كانوا حوالي خمسين شخصا من سوية عقلية واحدة في غرفة استقبال كبيرة ليكونوا جمهورا قادرا على تذوق ما يتميز به المسرح الشعري من رقة خاصة. وبالتأكيد لم يكن بالامكان ايجاد هؤلاء الخمسين مشاهدا ممن يتوفر فيهم هذا الانسجام الفكري بين جمهور مسرح آبي.

كانت مسرحيات ييتس الشعرية المبكرة مثل «الكونتييسة كاثلين» ١٨٩٢ و«موطن رغبة القلب» ١٨٩٤ غنائية، رومانسية ووطنية. كما كانت صوفية كثيفة كأعمال مترلينك تمزج بعض الرمزية الرفيعة المستوى مع الاسطورة الأيرلندية. استخدم ييتس مثل هذا المزج معتمدا على الزيادة في الرمزية مع مسحة بطولية تراجيدية في مسرحيته «على شاطئ بيل» ١٩٠٤ و«دير در» ١٩٠٦. وقد تزامنت هاتان المسرحيتان مع بداية تحول جوهرى. قام غوردون كريغ بتصميم الملابس للمسرحية الأولى، وفي عام ١٩٠٦ ارسل مجموعة من ستائر مسرح آبي الشهيرة الى ييتس. أعجب ييتس، ببساطة المشاهد واللون في عمل كريغ لادراكه بان الممثلين سينسجمون مع مثل هذا الديكور،

وبذلك يشدون انتباه الجمهور الى الكلمات المنطوقة . كما كان بالامكان رسم خلفية من الاشجار والهضاب تظهرها كأشكال تزيينية غير حقيقية وغير ناتئة .

كان ييتس يريد أكبر قدر من الاهتمام بكلمات مسرحيته ، ويؤكد على ضرورة ان يكون الصوت «موسيقا متنوعة ومستمرة» يستخدم النغمات الخالصة للأغنية ذاتها احيانا . وكان مسرورا للترتيل نصف الملحن الذي جاء على لسان الممثلة فلورنس فار وممثلين من أبي هما ورليم فرانك فاي اللذان ساعداه في تدريب ممثليه على النطق الشعري . أراد ييتس من ممثليه ان يتعلموا كيف يقفون على الخشبة ساكنين ليستخدموا الايماءات الرشيقة التي تكمل سطورهم . اقترحت الليدي غريغوري ان يقوموا بالتدريبات والصحون على رؤوسهم ، الا ان ييتس اقترح وضعهم في براميل على عجلات تدفع بدعامة على الخشبة كما يتطلب الحدث «يجب الابتعاد عن كل ما يثير البلبلة او يصرف الانتباه عن وقع الصوت» ربما سأل الممثلون انفسهم - هل من حيلة ، يمكنه استخدامها ، ستكون أكثر تشبها للذهن من وضوح مثل في برميل ، علما بان هذا جاء بمثابة استباق لاتجاه ساد مسرحيات صموئيل بيكيت . والأسوأ من ذلك ان النعمة الشعرية اخذت تتناقص عبر المسرحية حتى درجة التلاشي .

كان ييتس يتكلم بشكل متزايد عن نموذج درامي غنائي لكن «غير عاطفي» وقد كتب في «المسرح التراجيدي» ١٩١٠ عن طرق استبعاد العناصر «الدخيلة» من واقعية وكوميديا والحد من ظهور الشخصيات بمظهر معاصر ، وبدلا من هذه العناصر ، يعتمد على «الايقاع والتوازن والنمط والصور التي تذكرنا بالعواطف العميقة وغموض الماضي وكل الأوهام التي تقترب من حد الغيبوبة» التي جاءت حصيلة عمل الأجيال و«الاقنعة التي تأتي النظرات الهائمة من خلال عيونها» و«اسلوب كبار الاساتذة القادر على تجاوز الايحاء الأنثي» بمثل هذه الوسائل يستطيع الممثلون «ان يكبروا ليصبحوا هم الانسانية ذاتها» و«نشعر نحن ان عقولنا تتسع بشكل مفاجئ

او تتنامى ببطء لتصبح بحرا مزدحما بالصور ، متلائلا بضوء القمر» ومع ان هذه المقالة الرائعة تعتبر قصيدة قائمة بذاتها ، وتتميز بالغموض ، فان من الواجب قراءتها ككل . في عام ١٩١٦ اكتشف بيتس الدراما الشرقية . ففي مقالته «بعض المسرحيات اليابانية الرفيعة» قال انه اعتمد على مسرحيات يابانية قام بترجمتها أرنست فينولوسا واكملها عزرا باوند ، ثم يضيف «لقد ابتكرت شكلا دراميا متميزا ومباشرا ورمزيا ، انه شكل لا يحتاج جمهورا او صحافة ليشق طريقه - انه شكل ارسقراطي . «درس بيتس مسرح النو ، ومع انه لم يشاهدايا من عروضه كان متمكنا من طقسيته الشديدة ، وعناصره الموسيقية ورقصاته وشعره بشكل مفعم بالحماس ، وفي ذلك توحيد للفنون يلهب مشاعر الرمزيين ، «من الطبيعي ان اذهب الى آسيا للتعرف على مكونات الخشبة والوجوه الأكثر شكلانية والكورس الذي لا ينخرط في الحدث ، وربما على حركات الجسد المأخوذة من عروض الدمى المتحركة التي عرفت في القرن الرابع عشر» . وقد بدا مأخوذا بالجانب التبسيطي في مسرح النو بشكل خاص . لم يكن يعتبر ذلك مجرد اقتصاد ، وانما طريقة لكشف بعض اهمية صوت الممثل والشعر الذي ينطقه . وفي اشكال اخرى من العرض كانت المسرحية تبدو «خلف ستارة» حيث يعمل التباين بين الضوء والظلام والبعد ما بين الجمهور والممثل على الغاء الالفه في المسرح .

ساهم كل من كريغ ومسرح النو ايضا في تشجيع بيتس على استخدام الأقنعة . فقد زار ستوديو دولاك حيث رأى القناع الذي كان على ممثل دور كوتشولين ان يرتديه ، قناع نصف اغريقي ونصف آسيوي فاعتقد ان مثل هذا القناع سيساعد عمله على بلوغ «بعد عن الحياة يمكنه من جعل الاحداث الغريبة المعقولة كلمات جميلة» .

(يرتدي الممثلون اقنعة ويقلدون الدمى في حركاتهم . . حركة سريعة او بطيئة ثم سكتة قصيرة أو طويلة . وبعدها حركة . يغنون بقدر ما يتكلمون . وهناك كورس يصف المشهد ويترجم افكارهم . . . دون ان يصبح - كما في

لمسرح الاغريقي، جزءا من الحدث. وعند الذروة، يكون هناك بدلا من عاطفة الطبيعة المضطربة رقصة او سلسلة من الوضعيات والحركات التي يمكن ان تمثل معركة او زواجا، او آلام شبح في مطهر بوذي. . . . لا يجوز ان يوجه الاهتمام للشكل البشري وانما للايقاع الذي يتحكم به. ويتجلى نجاح فنهم في قدرتهم على التعبير عن هذا الايقاع في شدته). يبدو وكأن ييتس وجد الصيغة الدرامية المؤسسية واللاشخصية التي مكنته من تغريب فنه حيث ان «هذا التغريب الذي ترسخ كخيار صار مجبرا على الصعود في وجه عالم رافض له.

كانت «عند بئر الصقر» هي المسرحية التي جمعت بين كل هذه التقنيات. وهي الاولى من مجموعة ييتس «اربع مسرحيات للراقصين» ولقد عرضت عام ١٩١٦ بشكل مطابق تماما لمسرح النوكما افترضه مع الموسيقا التي وضعها ادموند دولاك معتمدا على ناي القصب والهارب او القانون والطبل والصنج، وقام دولاك ايضا بتصميم الملابس والاقنعة. ووضع الالحن الراقصة، ايتو الراقص الياباني الذي ادى دور الصقر رقصا «بتركيز دقيق في الحركة» كان العرض الاول في لندن وفي غرفة استقبال للسيدة غونارد، ولم توجه الدعوة الا لأولئك المهتمين بالشعر. وقد مثلت على ارض الغرفة ودخل الممثلون من الباب الذي دخل منه المشاهدون. ذكر ييتس ان الجميع كانوا مسرورين لهذا العرض. الا انه حين قدم امام ثلاثمائة مشاهد لم تحظ ربات الشعر الا بنصف هذا الترحيب.

ان «عند بئر الصقر» مسرحية شعرية قصيرة تحكي قصة الشاب كوتشولين ورغبته في الشرب من بئر الخلود، وقد أريد للخشبة أن تكون «اي مكان عار» خلفيته شاشة مجهزة برسوم تمثل مكانا معزولا «جعلته رياح البحر المالح اجردا» وان يوضع قنديلان على عمودين في زوايا منطقة التمثيل. وهناك كورس من ثلاثة موسيقيين تلون وجوههم على شكل اقنعة يبدأون الحدث بطقس مدروس:

يحمل الموسيقي الاول قطعة قماش سوداء مطوية ، ويتقدم الى وسط الخشبة باتجاه المقدمة ثم يقف ساكنا وقد تدلت القماشة المطلوبة بين يديه . يدخل الموسيقيان الآخران ، وبعد التوقف برهة كل على جانب من الخشبة ، يذهبان باتجاهه ليفتحا القماشة ببطء وهما يغنيان . . . وبينما يفتحانها يتراجعان قليلا بحيث تشكل القماشة الممدودة والجدار مثلثا يكون الموسيقي الثالث رأسه وهو يسند وسط القماشة . وعلى القماشة السوداء نقوش ذهبية تكون صورة صقر . يقوم الموسيقيان الثاني والثالث بطي القماشة ثانية ببطء وهما يميشيان مع حركات ايقاعية من الأذرع باتجاه الموسيقي الاول مع الغناء . تجثم حارسة البئر على الأرض وقد غطيت بمعطف أسود ووجهها على شكل قناع ايضا . امامها مربع من القماش الأزرق يمثل البئر . يقوم الموسيقيون بترتيل كلماتهم في حين ترافق موسيقاهم حركات الممثلين بحيث يبدو العمل عرض دمي متحركة تتخلله الموسيقى .

لمدة خمسين عاما ، ظل شخص مخيف بقناع رجل عجوز يتردد على البئر دون فائدة وهو الآن واقف بلا حركة منحني الرأس ، واثرة نقرة الطبل يرفع رأسه ، وبضربة اخرى يتقدم الى مقدم الخشبة ويحرك يديه وكأنه يشعل نارا . يدخل كوتشولين المقنع بهيئة شاب دون خوف ، بينما تطلق حارسة البئر صرخة كالصقر وتخلع معطفها لتكشف عن لباس الصقر . ثم ترقص امام الرجلين الى ان يستسلم العجوز للنوم ويدخل كوتشولين في غيبوبة . وفجأة يصرخ الموسيقيون ويضربون الصنوج التي ترمز لصخب المعركة . هنا يسترد كوتشولين وعيه ويندفع بشكل متهور وهو ما يزال في خطر ، ليقا تل برمح :
فقد ما لا يمكن ايجاده

الى ان يهيلوا التراب على جسده
ان خلود البطل مرهون بالبطولة وحدها . واخيرا يقوم الموسيقيون بطقوس فتح وطي القماشة .
في تعليق لاحق على العرض الاول لهذه المسرحية ، رأى بيتس انه حقق تقدما كبيرا في مجال البساطة .

خطيئتي الكبيرة هي اني لم اكتشف في شبابي ان على مسرحي ان يكون المسرح القديم ذاته الذي يمكن صنعه بنشر سجادة او خلق مكان بوساطة العصي او وضع ستارة على جدار . لقد كان انتصارا كبيرا ان استبدل منظراً طبيعياً مرسوماً بشكل رديء على قماشة بثلاثة ممثلين يجلسون امام الجدار او الستارة المجهزة بالرسوم ليقدموا وصفاً للمنظر والحدث ، وتترافق الحركة مع صوت الطبل او الصنج ، او ان أعرق الاحساس بالكلمات بوساطة القانون او الناي . وفي النهاية ، لا أرى ضرورة للمشاهد المرسومة سواء لي أو لأصدقائي لأن خيالنا الذي تبقيه الفنون حياً قادر على تصور جبل مغطى بأشجار الزعرور في قلب غرفة الجلوس دون اي مصاعب . ولكن ذلك كله لن يكون مجدياً بدون شعرييتس .

في هذه الخلفية البصرية العارية ، يرصف ييتس جواهر شعره المعبر المكتوب بمقاطع متماسكة قوية . كانت المسرحية مؤثرة وبسيطة ، وقد حققت وحدة المزاج . وكان الحدث فيها لا واقعي شبيه بالحلم ، كما ان كلا من شخصياتها ، بقناعها التجريدي اللانساني ، تتبدل بتبدل الضوء المسلط عليها لتمثل حالة واحدة من حالات العقل . في مثل هذا الاطار الاصطناعي يكمن العنصر الدرامي في وضع الشيوخوخة مقابل الشباب فقط ، والضعف بجانب القوة والخوف والرهيم بجانب الاقدام والحماس للحياة . وفي أحسن الأحوال ، يمكن القول ان هذه المسرحية حققت التأثير البعيد والخلود ، ولكنها في أسوأ الأحوال ، تبقى قصيدة غنائية سكونية ، فحين لم يعد ييتس يبالى بارتضاء جمهور المسرح الواسع ، فتح المجال امام ازدهار كل مسالبي المسرح الرمزي والمثالي . فقد اخذ التقاليد اليابانية دون الابقاء على مقام التراث الياباني الرفيع الذي اكتسب مكانته التاريخية . وعلى الرغم من الجو الودي الذي توفره غرفة الجلوس ، لم يكن بين ييتس وجمهوره اية أرضية مشتركة ولم يكن في مسرح النوم من الأهمية سوى انه شيء جديد . لقد أكد ت . س اليوت في «الشعر والدراما» ان مجموعة ييتس «مسرحيات للراقصين» لم تقدم اي حل لمشاكل كاتب الدراما الشعرية الحديث .

ومع ذلك يستمر النقاش ، ويعبر عن الرأي السائد في هذا المجال
 شاهد يصعب اعتباره حياديا ، انه شون اوكيسي الذي اعتبر هذه المسرحيات
 باردة جدا . واعتبر «عند بئر الصقر» كما عرضت في غرفة الجلوس في دبلن
 زهرة اصطناعية في اجتماع شعري سري . وبشيء من الدعابة يتساءل ماذا
 كان سيحدث لو ان فلوثرغود من «المحراث والنجوم» دخل ، وقد امتلأ رأسه
 بالشراب ، مزمجا متوعدا بالقتال . ومع ذلك ظلت الفرق التجريبية تقدم
 مسرحيات بيتس الرمزية : فقد عرضها جون جاي على مسرح ترينيتي ،
 وجيمس فلانري على مسرح بروجيكت في دبلن .
 كما أخذ المسرح الغنائي في بلفاست على عاتقه تقديم جميع
 مسرحيات بيتس .

* * *

١٠- الدراما الرمزية في بريطانيا

اليوت والدراما الدينية

«جريمة قتل في الكاتدرائية» ١٩٣٥

تابع بيتس التجريب في مجال الدراما الرمزية لمسرح الأقلية الخاصر فترة طويلة بعدما كان هذا الشكل قد سار باتجاهات مختلفة في باريس وإماكن أخرى. ومن المؤسف بالنسبة له والمؤذي بالنسبة للحركة الأيرلندية، انه تمادى في تجاهل اتجاهات المسرح العام. كما ان تاريخ تجربة ت. س. اليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) لبعث الدراما الشعرية في بريطانيا بالوقت الذي كان فيه المسرح الغربي يحرز تقدماً كبيراً على طريق عالميته، يعكس ضيق أفق في التفكير المسرحي، وهذا ما نلمسه الآن جزئياً من خلال اخفاق شعراء كبار مثل بيتس واليوت في التأثير على الآخرين بشكل فعال في مجال المسرح.

سيذكر تاريخ المسرح ان اليوت وضع نصب عينيه مهمة كبيرة وشاقة في كتابة الدراما الشعرية الناجحة لجمهور القرن العشرين. ومنذ البداية وقع أسير سحر الشعراء الفرنسيين الرمزيين وأبولينير دون ان يهتم بالدراما الرمزية في باريس، كما كان معجباً بما حققه الشعر في المسرح بالماضي. ففي عام ١٩٢٠ اصدر «الغابة المقدسة» التي تتضمن مجموعة مقالات نقدية تبين اهتمامه باسباب نجاح الداما الشعرية في العصر الازراييتي ومشاكل ادخال الشعر في المسرح الحديث. ومثل بيتس، وجد اليوت ان الدراما الواقعية عديمة الشكل، ثم تابع في «اربعة مؤلفين مسرحيين الزايثيين» ليحتج قائلاً ان «الانسان متطفل» في مثل هذه الداما، لكنه كان مقتنعا بعدم جدوى كتابة مسرحية شعرية حيث يفى النثر بالغرض. ثم يتابع تأمله في الطريقة التي يستطيع فيها الشعر المسرحي «تبرير ذاته درامياً». المسألة بالتحديد هي فيما هو «درامي» في الشعر المكتوب للمسرح.

ومثل بقية كبار الشعراء المسرحيين الأوائل ، كان اليوت يضع شكسبير في مكانة فوق الجميع ، ويقيم له وزنا كبيراً في تفكيره ، كما كان معجبا باليسر الذي استطاع به شكسبير ارضاء جمهور واسع بهذا الشكل . ودون ان يرفض الفكرة الخاطئة القديمة القائلة بأن مسرحيات شكسبير كانت تتضمن مادة فظة للأذواق المتدنية ، وفلسفة للوردات ، أوضح اليوت هذه المسألة في «استخدام الشعر واستخدام النقد» عام ١٩٣٣ ، بطريقة مماثلة :

في اية مسرحية من مسرحيات شكسبير ، هناك مستويات عديدة من الدلالة ، فهناك الحبكة لأكثر المشاهدين بساطة ، اما الخشبة وصراعاتها فهي للمستوى الأكثر تفكيراً . ولن هم أكثر ثقافة هناك الكلمات والصياغة . ويأتي الايقاع لمن يتمتع بحس موسيقي مرفه ، وللمشاهد الأكثر حساسية وفهماً ، هناك المعنى الذي يتكشف تدريجياً .

وبكلمات أخرى تستطيع المسرحية على خشبة المسرح عامة ، تلبية حاجات شبك التذاكر السطحية والمتطلبات الأكثر عمقا للمشاهد المثقف اذا تمكنت من دمج مستويات متعددة من الفهم . لقد بدا اليوت كأنه يسعى لتكوين رمزية يمكنها اظهار مفهوم الشهادة في المسيحية وكأنها عملية قتل (كان عنوان مسرحية ، جريمة قتل الكاتدرائية ، في البداية هو «قضية مقتل رئيس الأساقفة») وفي «اجتماع شمل العائلة» جاء موضوع الإثم والتكفير وكأنه مسألة جريمة وعقاب .

ففي حالة «جريمة قتل في الكاتدرائية» تم ابراز درجة الرمزية كقضية من خلال العناصر الداخلية في تركيب المسرحية . كان جورج بيل ، قد أسس جمعية المسرح الديني في عام ١٩٢٩ بمشاركة إي ، مارتن براون كمخرج . وقد شجعهما في ذلك ما احرزته مسرحية جون ماسفيلد «مجيء المسيح» التي قدمت في مهرجان كانتربري للموسيقا والدراما عام ١٩٢٨ .

يعود الفضل للاسقف بيل في تشجيع وتقديم مسرحيات لعدد كبير من الشعراء المسرحيين بشكل لم يكن متوقعا في ثلاثينيات هذا القرن :

كريستوفراري، كريستوفرها سال دنكان جونز، نورمان نيكلسون، آن ريدلر، دورتي سيرز وتشارلز وليامز، وحين دعا اليوت لكتابة مسرحيته الكاملة الاولى عن موضوع ديني، قدم له «جريمة قتل في الكاتدرائية» كانت مسألة في منتهى الحساسية وهي:

ما الطرق الممكنة لشد جمهور الطبقة الوسطى- الذي لم يسبق له الانخراط بمسائل دينية خارج او داخل المسرح- الى المسرح لمشاهدة مسرحية دينية؟ وهل يمكن اعتبار حضور المسرحية الدينية بديلا عن التسلية اذا لم يكن بديلا للعبادة؟

ان مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» كما اخرجها مارتن براون في الدير الملحق بكاتدرائية كانتربيري عام ١٩٣٥ (عرضت على مسرح ميركوري فيما بعد). تحكي قصة استشهاد رئيس الأساقفة، توماس أبيكت في القرن الثاني عشر، وقد مثل روبرت سبييت دور رئيس الأساقفة. اعتمدت القصة بنجاح على الصيغ القديمة، طقوس القربان المقدس في الكنيسة، شخصيات الدراما الأخلاقية في القرون الوسطى، النظم السائد في مسرحية «كل انسان» (كما جددتها وليم بويل في السنوات الاخيرة) والكورس حسب المفهوم التراجيدي كما هو عند اسخيلوس في تقديمه لعالم المرأة العادي في كانتربيري وبشكل وضعت كلماته على شكل تراويل أريد منها توجيه استجابات الجمهور الانفعالية. ولما كانت المسرحية مكتوبة للعرض في كنيسة اودير (اول خشبة مفتوحة بديكور ثابت في بريطانيا) جاء الكثير من الطقوس مناسبة للخلفية. كانت الرموز الدينية البسيطة المتعلقة بالقس والشياطين واضحة للجمهور الذي تابع العرض كأنه جموع المصلين في الكنيسة. ولأن المسرحية تعود لفترة تاريخية قديمة، كان على الممثلين ان يرتدوا ازياء خاصة ويتكلموا شعرا بطريقة غير طبيعية دون استغراب. وفي الواقع، لم يكن المضمون هذه المسرحية- في ظل مثل هذه الظروف المصطنعة- ان يصمد على محك التجربة الفعلية بالشكل الذي تطرحه امكانيات الدراما الشعرية الحديثة.

تمثل المجاز اليوت الحقيقي في هذه المسرحية بإيجاد حدث رمزي في استشهداد توماس يجعل اي مشاهد تقي يرى فيه ذاته . وبالاتماد على ما يقوله القديس توما الاكويني في «الخط السلبي» بأن الطريق الى الله يمر عبر رفض الاشياء المادية والعرضية والتسليم بصحة الخطيئة الأصلية والحاجة الى التكفير ، . من خلال ذلك كله ، يطرح اليوت بيكيت كممثل لمجتمع كله من الخطاة . ويمكن القول إن شخصا اكثر من عادي كالمطران بما هو عليه من مكانة تاريخية واسطورية ليس بالفرد الواضح الذي يستطيع اي انسان «انسان عادي» التعرف عليه بسهولة ، انه شخص أقل استعدادا للكفاح من شخصية سويني كما صورها اليوت عبر نظريته الآلية والديوية للحياة (الولادة ، العلاقة الجنسية والموت) . ولكننا سنتعرف على «خطة أبدية» في حكاية بيكيت : لم تكن الشهادة المسيحية مسألة مصادفة لأن الرسل لم يخلقوا مصادفة ، كما ان هذه الشهادة لم تكن نتيجة رغبة المرء في ان يصبح قديسا مثلما يصبح الانسان حاكما للبشر نتيجة الارادة والجهد . ان الشهادة دوما من تقدير الإله نتيجة حبه للبشر ومن اجل انذارهم وهدايتهم الى ما يريد له . لم تكن الشهادة من صنع الانسان أبداً ، لأن الشهيد الحقيقي هو الذي يصبح داة في يد الاله تتوحد ارادته بارادة هذا الاله ، وهو الذي ، في النهاية ، لا يريد شيئا لنفسه بما في ذلك عظمة ان يصبح شهيدا .

علينا ان نتبين هذه الخطة قبل ان نطرح السؤال بطريقة البوليس السري كما يطرحه الفارس الرابع «من قتل المطران؟» ، ولما كنا قد شاهدنا الفرسان يقتلون فان الجانب النفسي من هذا السؤال يبين لنا الآن ان توماس جرّ على نفسه هذه الميئة من خلال كبريائه . ولذلك فان المشاهدين مع نساء كانتربري مطالبون بحل لغز الجريمة ، وبهذا الشكل نحن امام شيء من تاريخ العصور الوسطى يقدم بعد معاصر . يقول ديفد وارد في «ت . س ، اليوت بين عالمن» كان توماس في العروض الاولى يواجه تهمة تملك الشهادة من اجل العظمة الشخصية بشكل ولد همسات توحى بالقبول عند الجمهور . وعلى كل حال ، تكلم اليوت بشكل اساسي كأى شاعر غير

مسرحي، من خلال شخصية وحيدة هو توماس نفسه . فقد قُدم مفهوم الاستشهاد المسيحي وأُقر كتاريخ وحقيقة بحيث لم يكن هناك صراع حقيقي بين الخشبة والجمهور . لقد اخفق اليوت في تقديم دراما أقل سكونية من اعمال ييتس على الرغم من اناشيد الكورس الحركية والايقاعية وتنوع نبرة الشعر وايقاعه . ولم تكن الرمزية المكثفة في القداس اكثر قابلية للتطبيق من رقة مسرح النوب بالضرورة .

وسرعان ما ادرك اليوت ان تلك العناصر التي ساهمت في نجاح «جريمة قتل في الكاتدرائية» لن تكون بنفس البساطة فعالة في المسرحية الدينية ضمن وسط عصري . وقد بين في «الشعر والدراما» ١٩٥١ ان :

(ما يجب علينا فعله هو ادخال الشعر الى العالم الذي يعيش فيه المشاهد والذي يعود اليه بعد مغادرة المسرح ، لا ان ننقل المشاهد الى عالم خيالي مختلف كلياً عن عالمه الخاص ، عالم لا واقعي يكون الشعر فيه مقبولا .

قد تكون خطيئة اليوت القاتلة في هذا الخيار - أي رفضه للميزة الأساسية التي يمكن للمسرح الفيزيقي تقديمها لفن الدراما ، وهو استخدام هذا «العالم الخيالي المختلف عن عالمه الخاص» .

انتقلت مسرحية «جريمة قتل الكاتدرائية» من مسرح ميركوري الى مسرح الدوقة لتستمر عاماً واحداً تقريباً . وقد لاقت نفس القبول في كل من أمريكا وفرنسا وألمانيا . ولأسباب وجيهة ، لم تحظ مسرحية اليوت التالية بنفس النجاح ، وهذه المسرحية هي «اجتماع شمل العائلة» ١٩٣٩ بموضوعها الاوريستي . حاول من خلال هذه المسرحية ومسرحيته الأخرى «حفلة كوكتيل» ١٩٤٩ بموضوعها الهرقلي ان يضع الحوار الشعري في جو حديث . ولتفادي التهمة بأن الشاعر كان يقوم بمجرد كتابة لغة غير طبيعية تلائم دراما الملابس التاريخية وجمهوراً محدوداً خاصاً ، تم استبدال اجواء الدير الملحق بالكاتدرائية بأجواء بيت ريفي . وفي مسرحية «اجتماع شمل العائلة» قدم هاري مونشنسي ، مثله مثل سيليا كويلستون واصدقائها في «حفلة كوكتيل» كخطاة رمزيين وتقوم عمة هاري الطيبة ، أغاثا ، بتوضيح دوره :

من الممكن :

ان تكون ضمير أسرتك التعيسة ، عصفورها الذي طار عبر الذهب المطهر . هذا ممكن فعلا .

وعلى كل حال ، كان اهتمام اليوت بشمولية مسرحيته وراء سعيه لتقليد مسرحية «أوريستيا» لأسخيلوس ، مما جعله مضطرا للاعتماد على ربات الانتقام الاغريقيات كرموز للعقاب . ولسوء الحظ كان تجهيز غرفة استقبال على مقدمة خشبة مسرح حديث غير مناسب لمثل هذه المخلوقات الغريبة ، وهذا ما بينه اليوت في محاضرة له عام ١٩٥١ بعنوان «الشعر والدراما» :

حاولنا تقديمها (المخلوقات الغريبة) بكل الوسائل الممكنة ، وضعناها على الخشبة فبدت كضيوف غير مرغوب بهم أخطأوا طريقهم الى حفلة تنكرية ، وحين اخفيناها خلف الضباب ، اعطت انطبعا بأنها جزء من أحد افلام والت ديزني ، عتمنا عليها أكثر فبدت كجنيات ناتئة من النوافذ . لقد جربنا طرقا مختلفة . رأيتها تشير عبر الحديقة او تندفع باعداد كبيرة الى الخشبة كفريق كرة قدم بشكل لم تبد فيه مناسبة ابدا . لم تنجح في الظهور كالإلهات اغريقيات ولا كأشباح عصريين اطلاقا . لكن فشلها يبدو مجرد عرض من اعراض الفشل في التوفيق بين القديم والحديث .

اعيد عرض مسرحية ، «اجتماع شمل العائلة» بعد الحرب في عام ١٩٤٧ على مسرح ميركوري بنجاح لا يكاد يزيد عن السابق .

بدت مسرحيات اليوت اللاحقه مبتذلة الى الحد الذي جعل حوارها قريبا من الكلام العادي ومواقفها محاكاة لكوميديا غرف الاستقبال عند الطبقة الوسطى الانكليزية . وكما هو الحال ، ما من شيء اكثر ابتذالا من كوميديا غرفة استقبال هذه الطبقة في تاريخ المسرح ككل . وهكذا ، في حين كانت خطيئة ييتس هي تحاشي الطراز التجاري الدارج ، جاءت خطيئة اليوت نتيجة الانخراط فيه بحرارة زائدة ، وهكذا نرى ان الحل بالنسبة للدراما الشعرية الحديثة يقع في نقطة ما بين هذين الحدين الأقصىين .

١١- بيرانديلو والتياترو

غروتسكو (مسرح الغروتسك)

«ست شخصيات تبحث عن مؤلف» ١٩٢١

في عام ١٩٢٣ ، نشر لويجي بيرانديلو (١٨٦٧-١٩٣٦) المسرحية الايطالية المثيرة «ست شخصيات تبحث عن المؤلف» في «الدفاتر المسرحية» بباريس وقدمها جوزيف بيتوييف على مسرح الشانزليزيه . كان الجمهور قد ألف مفاجات المسرح الرمزي بشكل مقبول ، الا انه لم يكن مستعدا لقلب التوقعات رأسا على عقب في المسرح بهذا الشكل الشديد الموجود في هذه المسرحية . وكما حدث في روما ، دخل الممثلون « بشكل اعتباطي بلباسهم العادي عبر الصالة ، قطاع الجمهور ، وصعدوا الى خشبة عارية . وحين جاءت لحظة دخول «الشخصيات» غمرت بضوء أخضر وهي تهبط بشكل مدهش من الأعلى كأنها تهبط من السماء : وفعلًا جلست في قفص على رافعة كانت قد استخدمت في اعداد المناظر من قبل . قوبل هذا العرض بحماس منقطع النظير في باريس حتى ان الحكومة الفرنسية كرمت المؤلف نتيجة لهذا العمل . كانت تلك بداية تأثير فردي وخاص في التأليف المسرحي بكل مكان وخصوصا في فرنسا وامريكا . وما نستطيع الآن تمييزه من تأثير بيرانديلو الفريد في مجال الرمزية واضح عند كل من كرومليكن وأنوي وجينيه ثم ثورنتن وايلدر وتنسي وليامز ، كما يمكن اعتبار هذا التأثير سببا للمنحى اللاعقلاني والواعي الذي اتخذته الحركة المسرحية من خلال مسرح العبث بعد الحرب .

حققت مسرحية «ست شخصيات» نجاحاً مدوياً عام ١٩٢١ في روما التي لم تكن تعتبر عاصمة مسرحية بشكل عام . فقد قدمها المخرج داريو نيكوديمي على مسرح تياتروفالي في جو من الهرج كان فيه الجمهور والنقاد

والممثلون يتبادلون الشتائم فيما بينهم: مشفى مجانيين، تهريج. وبعدها اندلع القتال في الصالة لينتقل الى الخشبة وحتى المقصورات، وحين ظهر المؤلف على الخشبة في نهاية المسرحية تضاعف الصخب، كما ظلت الجموع الموجودة خارج المسرح متربصة هناك. لذلك انتظر بيرانديللو مع ابنته لييتا لمدة ساعة، غادرا بعدها من باب خلفي. الا ان الناس تعرفوا عليهما تحت ضوء احد المصابيح فهاجموهما بالصفير والشتائم الى ان فرا في سيارة أجرة والجمهور يقذفهما بقطع النقود. استمر الجدال الساخن طيلة تلك الليلة، ومن الطبيعي ان تزداد شهرة المسرحية خصوصاً وانها سرعان ما نشرت بعد ذلك بنجاح. وبعد اربعة اشهر قدم نفس العرض على مسرح تياترو مونزاني في ميلانو. الا ان الجمهور- هذه المرة- كان يصغي لكل كلمة باهتمام شديد. وفي عام ١٩٢٢ قدم هذه المسرحية في لندن كوميسار جيفسكي وقدمها بروك بمرتون في نيويورك وفي عام ١٩٢٤ قدمها رينهارت في برلين. وبحلول ١٩٢٥، كانت قد ترجمت الى خمس وعشرين لغة منها اليابانية. لقد تبين ان قوة جديدة- لا مجرد مؤلف مسرحي جديد او اسلوب جديد- قد ظهرت في عالم المسرح بشكل عالمي.

ومع ان مسرحيات بيرانديللو المتأخرة تتجه نحو الاسطورة والرمزية، فان أفضل اعماله التي هزت عالم المسرح تتمتع بخصوصية تجعل من المتعذر تصنيفها ضمن اية حركة محددة. وفي رفضه للواقعية- ورومانسية غبريل دانزيو العصرية- كأسلوب مقنع لمسرح مستقبلي، بدا وكأنه يأخذ من التعبيرية والسريرية والعشبية. كأنه، بشكل من الاشكال، يربط نفسه بمستقبلية ماريونيتي. وبشكل آخر، يمكن القول إنه يعبر عن حركة مكتشفة حديثاً من خلال القيام بالعباب مسرحية لا اكثر. لم يتخل بيرانديللو عن ابسن كليا، لقد استقبل هذا النرويحي الكبير بالطريقة المشوشة المألوفة في روما، فأخذ بيراند يملو على عاتقه مسؤولية الدفاع عنه. ان جزءاً كبيراً من العنصر السردي الموجود في مسرحيات بيراند يملو يذكرنا بدراما ابسن التي

تهتم بالماضي، وهذا ما يتجلى في المشهد الداخلي ضمن متجر بائع القبعات النسائية من مسرحية «ست شخصيات» كما ذكرنا هجومه على أسلوب الممثلين في الأداء برفض إيسن للمسرح التجاري في القرن التاسع عشر. إلا أن العلاقة تنتهي عند هذا الحد، ففي هذه المسرحية والمسرحيات الأخرى يجزأ الزمن بنفس النجاح الذي نجده في أية مسرحية رمزية، كما تخضع علاقة السبب بالنتيجة لقوانين الخيال وحده. وفي التحليل النهائي لا يمكن توضيح تطور تفكير بيرانديللو المسرحي إلا على ضوء زيادة وعيه للعالم الذي يعيش فيه.

بدأ بانتاج غزير من القصائد والمسرحيات، وعند وفاته كان قد كتب ٢٣٢ قصة وسبع روايات وأربعاً وأربعين مسرحية. ومنذ عام ١٨٩٨ كان قد أوضح في مجلة «ال مارزوكو» ما يعتقد أن على الحوار المسرحي الحديث الجيد أن يتضمنه. وبدون أن يعتبر ذلك مفهوماً خاصاً به، عرّف مثل هذا الحوار على أنه «حدث منطوق» وقد بين أن الدراما تختلف عن السرد لأن الأدوار في المسرحية يجب أن تكون خاصة بالشخصية التي تنطقها وبميزاتها الحركية الخاصة التي تجعلها تعيش وتتحرك. ومن هنا كان على المؤلف المسرحي ألا يختار حبكة أو لا ثم يكيف شخصياته معها، بل عليه أن يفعل العكس.

الفن هو الحياة كما قال بيرانديللو ولذلك فإن المسرحية لا تصنع بشراً، وإنما البشر يصنعون مسرحية. وهكذا ينشأ الأسلوب المناسب لمسرحية ما من شخصيات فردية، حية حرة، يعبر عنها من خلال روح قصتها المنتقاة. وكما يقول هو، أن أكبر مشاكل المؤلف المسرحي هي التوفيق بين الشخصية الحية ووظيفتها في الحبكة. تلك هي النقاط التي طورها مرة بعد أخرى، وخصوصاً في مقدمته الشهيرة لست شخصيات» بعد خمسة وعشرين عاماً.

كأستاذ للغة الإيطالية في روما، نشر في عام ١٩٠٨ بيانه المفصل عن نظرية «تياترو غروتسكو» (مسرح الغروتسك). كان ذلك في مقالته الطويلة التي ترجمت إلى الإنكليزية مؤخراً بعنوان «حول الفكاهة» مع أن الأصح هو «الفكاهة» والكتاب عبارة عن مجموعة أفكار ورؤى، وفي جزئه الثاني خصوصاً يتضمن مركباً من تفكير بيرانديللو عن نوع الكوميديا التي أراد

كتابتها . وكما يعتقد هو فان الكوميدي يتضمن في اساسه «ادراك النقيض
فالفكاهة لا تحاول ان تجعلك تضحك، وإنما تمنحك بدلاً عن ذلك
«الاحساس بالنقيض» وهو هنا يفرق بين العقل والانفعالات معتبراً الفكاهة
من الانفعالات، انها تنشأ عن الانعكاس التلقائي للصور المتصارعة في عمل
فني ما، وهكذا يظل الفكاهي باستمرار حالة غنية التنوع «مثل الكمان
والدبليس (الكمان الأكبر) في وقت واحد»، شخص تظل صورته «كالماء
المغطى بالجليد» الذي يغوص فيه الاحساس فيخمد ذاته . ينشأ الاحساس
بالنقيض من العمل ذاته الذي يخلق فيه الانعكاس تحولاً مفاجئاً: «كل
احساس، كل فكرة، او كل نزوة في الفكاهي تتحول فجأة الى نقيضها» .

يصبح هذا النوع من التوريه فوق معرفة الانسان، كما اعتقد
بيرانديلو، حين يدرك الكاتب أن دوره يتمثل في تمزيق الأقنعة كي يكشف
عن الحقيقة . ويمكن لمثل هذا العمل ايضاً أن يكون مصدر المعاناة التراجيدية،
لأنه في لحظات معينة من الصمت العميق، وربما في ومضة من الجنون،
يحس الكاتب بعقم الوجود الانساني . يشعر ان الحياة ذاتها خداعة، ليس
أقل . «ما الذي سيحصل للعالم لو كان أنف كليوباترا اكثر طولاً؟» يتساءل
بيرانديلو، ان هذه الـ «لو» البسيطة كالاسفين يمكن ادخالها في كل ما
يحدث، وبهذا الشكل تنسف كل ما تقوم عليه الحياة من منطق . كانت هذه
الفكرة مرعبة بالنسبة لبيرانديلو .

مع حلول عام ١٩١٧ كانت زوجة بيرانديلو قد اصبحت فريسة غير
جنونية جعلتها تتهمه بممارسة الجنس مع ابنته .

وفي تلك السنة كتب رسالة لابنه الكاتب ستيفانولاندي يضع فيها
الخطوط العامة لقصة حول ست شخصيات استحوذت عليها قصتها عن
سفاح القربى وقتل الأقارب فأخذت تبحث عن المؤلف الذي يستطيع التعبير
عن مشاعرها وافكارها المخيفة .

لقد عبر بيرانديلو بهذه الفكرة عن امرين :

احساسه بسيطرة المادة الإبداعية التي تلح عليه لإعطائها شكلاً فنياً،
والأمر الثاني هو نظريته القائلة بضرورة أن يكون للشخصية حياتها المستقلة
الخاصة بها. وحتى في تلك اللحظة، لم تكن هذه الفكرة جديدة تماماً: كان
قد كتب قصتين عن مثل هذه الشخصية» من قبل هما «LATRAGEDIA D'UN
PERSONAGGIO» عام ١٩١١ و«COLLOQUI COI PERSONAGGI» عام
١٩١٥.

وفي أفضل أعماله جميعاً، الأعمال الكوميدية الفلسفية الأساسية،
كان بيرانديللو يبحث دوماً عن هوية مراوغة، أي «حقيقة» الشخصية الحرة.
كانت مسرحيته «انت على حق ان كنت تفكر هكذا» التي كتبت في ستة أيام
أولى مسرحياته الكبرى التي تطرح التساؤل حول امكانية معرفة الحقيقة
الخاصة بالآخرين. أما مسرحيته «ست شخصيات» التي كتبت في ثلاثة
اسبوع عام ١٩٢١ و«هنري الرابع» التي كتبت في اسبوعين عام ١٩٢٢
فانهما تتعمقان أكثر في بحث العلاقة بين المعرفة الذاتية والموضوعية
للشخصية، إضافة إلى ما حققته من مكانة عالمية لمؤلفهما. كما أن مسرحيته
«كل على طريقته» ١٩٢٤ و«الليلة نرتجل» ١٩٣٠ تكملان «الثلاثية المسرحية
في المسرح» التي تبدأ ب«ست شخصيات» وهذه المسرحيات الثلاث تستفيد
من المسرح بكل ابعاده المادية بما في ذلك ممثليه ومشاهديه كي تبدد آراءنا
الراسخة عن الواقع بشكل أكثر تأثيراً. وعلى الرغم من أن مسرحية لويجي
شياريللي «القناع والوجه» (كتبت في عام ١٩١٣ وعرضت عام ١٩١٦)
معروفة بأنها كانت فاتحة مسرح (تياترو غروتسمو) الإيطالي لاهتمامها
بمعالجة المظاهر وأشكال الرياء الاجتماعي، فإن بيرانديللو هو الذي مهد
للاختبار الحقيقي الذي يظهر فهم الجمهور للواقع، كما أن «ست
شخصيات» هي المسرحية التي بددت الموروث السائد عن الواقعية.

كتب بيرانديللو مقدمته الشهيرة لـ «ست شخصيات» في عام ١٩٢٥
بعد أن حققت نجاحاً لا جدل حوله على خشبة وبعد مرور الوقت الكافي

للتفكير العميق. فقد تناول موضوعه السابق عبر تأكيده على ان المسرحية عاجلت عملية الابداع ذاتها من خلال نشاط «الخادمة الصغيرة الرشيق» داخل عقله والتي سماها الخيال (فانتاريا). انها مخلوق «خبيث وماكر الى حد ما». فقد كتب ان هذه الشخصيات دخلت الى خياله وكل منها يصرخ طالبا ان يُسمع، وان حاجة هذه الشخصيات للحياة أملت عليه هذه المسرحية- لقد استحوذت عليه تلك الشخصيات. كتب المسرحية لا لمجرد الاستمتاع بكتابتها، وانما لأن هذه «الشخصيات» منحتة قوة خاصة، «قيمة شاملة» وبهذا الشكل صارت شخصيات في مسرحيته. ومع ان قصتها تراجمية، فان محاولتها لعرضها على الخشبة جعلتها كوميدية بشكل اساسي. والواقع ان الشخصيات الست التي وجدت بيرانديللو اخفقت في العصور على المؤلف الذي تريده، كما كان عليها ان تتعامل مع مخرج من الدرجة الثانية يعمل مع فرقة من الدرجة الثانية ايضاً.

وحين يحدد بيرانديللو «الخيال» مصدراً لالهامة، نرى انفسنا ميالين الى اعتبار هذه الطريقة في الكتابة رمزية. لقد صرح بأنه كان يكره الفرز الرمزي الذي قضى على كل ما هو عفوي من خلال اعتماده على (الليغوري) المجازي. لقد بدأت الرمزية كفكرة وعندها فقط بدأت تجد «الصورة» المناسبة لعرض هذه الفكرة على الخشبة. انطلقت كتابة بيرانديللو، على اية حال، من هذه الصورة وهكذا ظلت «حية وحررة» لتخلق على الخشبة مركبا لطيفا مما هو خيالي وواقعي. ان كائناته المخلوقة من الخيال تؤكد على أحاسيس الحياة الحقيقية، وهذا ما يجعلها حيوية على الخشبة كما في الواقع تماماً. وقد استطاع بيرانديللو من خلال موهبته الدرامية ايجاد الطريقة الناجحة ليضيف على المجردات الرمزية ما تحتاجه الخشبة من الواقعية.

وبالطبع تعبر هذه الشخصيات عن المشاعر الدفينة في اعماق مؤلفها. انها شخصيات متماثلة وتكشف عن ذاتها جزئياً من خلال ما تمثله: فالأب والابنة الربيب والابن يمثلون «العقل» والأم تمثل الطبيعة. ومن خلال تجسدها كشخصيات هناك درجات:

يبدو الأب والابنة الربية والابن شخصيات مدورة أكثر من الآخرين . وهذا أيضاً يمزج الواقعية بالرمزية . فالأب مدرك لنقصه ، أما الأم فغير مدركة لنقصها ، ولذلك فهي خيالية وخاملة وسلبية تماماً في عالمها الخاص ، إلا أن جميع هذه المخلوقات الفنية تعيش حياة أبدية ضمن لحظتها الانفعالية هذه «محنطة وهي في الحياة على هذا الشكل الذي لا تتفسخ فيه» . تختلف مدام بيس عن الآخرين في أنها تدخل دون دافع منطقي من أي نوع ، وكما أوضح بيرانديللو ، فهي تمثل تحولاً مفاجئاً في مستوى واقعية المشهد» مع العلم أن مستوى الواقعية المطلوب على أية خشبة رمزية أمر نسبي .

ومع ذلك فإن القليل من هذا سيكون ذا أهمية إذا لم يكن بالامكان ايصاله للمشاهد وزيادة ادراكه للحقيقة . ان اهم انجازات بيرانديللو هي قدرته على جعل المشاهد يعيش الشفقة والطرفة اللتين يثيرهما الخداع الذاتي الانساني ونسبية الحقيقة . تتخذ مواضيعه مظهراً تجريبياً كما يبدو وحواره ساكناً ، إلا أن المتمعن في الأمر يجد المسرحية أثناء العرض على درجة كبيرة من الحيوية في أذهان مشاهديها .

ان الأحكام المتضاربة عن الجنون والعقلانية بالنسبة للشخصيات الرئيسية في «أنت على حق» تضلل المشاهد تماماً بقدر ما تضلل سكان المدينة الذين يسمعونها . كما أن «هنري الرابع» تجعلنا نشك في سلامة عقل البطل تماماً كأولئك الموجودين على الخشبة ، ولذلك نخضع لنفس التقلبات ما بين التكذيب والتصديق . إن مهمة الكاتب المسرحي هي طي البعد الجمالي بين الوهم على الخشبة والحقيقة في الصالة ليوفق بين الشكوك الموجودة في عقولنا وحدث الخشبة ويخلق جدلاً في الشعور يجعلنا نناقض أنفسنا .

تبدأ «ست شخصيات» بالتضليل المطبق ، فالمشاهد يدخل المسرح ليشاهد التدريبات وهي متواصلة فيعتقد أن هذا هو العالم الواقعي كما تركه في الخارج . ومما يبين سرور بيرانديللو بهذا التكتيك هو التوسع الذي طرأ على المسرحية كما نلمسه ما بين النسخة الأولى والنهائية (من عام ١٩٢١

حتى ١٩٢٥) وهذا واضح فيما طرأ من تعديل على التدريبات واضاءة العرض . ونظراً لعدم توفر ترجمة انكليزية لنص عام ١٩٢٥ في امريكا لم يدرك النقاد البارزون امثال فرنسيس فرغسون، ويلي سيفر وروبرت بروستايين، التعديلات التي أدخلها بيرانديلو. يبدأ التعديل بأصوات طرقات على مسامير في وقت يتابع الممثلون عملهم بشكل يلغي اي نصيب من الترقب المعتاد لدى المشاهد كليا .

مثل هذه التفاصيل الصغيرة هي التي كانت تغضب جمهور روما . في الليلة الأولى يدخل الممثلون بطريقة اعتباطية كما يأتي المخرج عبر الصالة- عالم المشاهد ذاته- مثلما تفعل الممثلة الأولى التي تدخل متأخرة مع كلبها المدلل . وبعد هذه البداية المترددة فقط تبدو المسرحية وكأنها قد بدأت لتقدم بعد ذلك مسرحية اخرى تحاول الرد على النقد الموجه لاحدى مسرحيات بيرانديلو السابقة وهي «قوانين اللعبة» ١٩١٨ . يتقدم الممثلون ليقولوا التعليقات الساخرة عن سمعة المؤلف كمؤلف مسرحي لنكات تافهة مبتذلة ينتظر من الجمهور قبولها . وحين تدخل الشخصيات، لا تأتي من مؤخرة الخشبة وانما- في النسخة النهائية- من الصالة أيضاً، وكأن ذلك يجري في الحياة العادية . في النسخة الأولى تقف لبرهة «في ضوء خافت» لاعطاء الانطباع بأصلها الخيالي، ولكن بيرانديلو طلب في عام ١٩٢٥ ان تلبس اقنعة خفيفة . والآن اصبحت هذه الحيلة تحذف من العروض لأنها تحد من قدرة المشاهد، فيما بعد، على الايمان بواقعية الشخصيات . وحين تدخل مدام بيس دون تمهيد (وعلى رأسها شعر احمر مستعار في النسخة الجديدة) لا يتراجع الممثلون للوراء مشدوهين بل يندفعون للأمام بصخب تاركين الخشبة في حالة خوف، وبهذا الشكل يرتبطون من خلال قلقهم بالمشاهد وما به من شكوك .

وفي النسخة الأخيرة يوسع المشهد الذي تقع احداثه بين الأب والابنة الرقيقة في دكان بائع القبعات النسائية بشكل واضح للتأكيد على الأسلوب

«التميز» للممثلين وهم يعيدون تمثيل الشخصيات . وقد طلب بيرانديللو ان يتكلم الملحن بنبرة عالية مسموعة بطريقة رتيبة خلال المشهد وان يسبق الممثلين قليلا كما لو كان في مسرح القرن التاسع عشر . وبذلك يظهر اصواتهم وكأنها صدى لا واقعي او تسجيل رديء . وحين يقوم المخرج بتدريب الممثلين على كيفية التعبير عن مشاعر معينة ، يفعل ذلك بالوقوف في اماكنهم وترديد بعض السطور للمرة الثالثة لتبدو الكلمات متناقضة مع ذاتها من خلال هذا التكرار ذاته . وفي هذه الأثناء تجدد الشخصيات ذاتها مجبرة على زيادة الضحك مما تسمع وهذا ما يفرض نفس الاستجابة على المشاهدين .

خضعت النهاية العنيفة لمسرحية «ست شخصيات» لتعديل اكثر جذرية . ففي عام ١٩٢٥ حذف بيرانديللو المقطع الطويل (قرب نهاية الجزء الاول) من المسرحية ، كما انه لم يفصح عن مصير الأطفال الا عند النهاية . وبهذا الشكل جاء غرق الفتاة وانتحار الولد مفاجأة حقيقية ، كما تركت حقيقتهم الخيالية عرضة لمزيد من الشك . وحين يطالب المخرج بالاضاءة يُغمر البيت حالا بالنور ، وكأن يداً سحرية لمست زر الانارة فجأة . وتكرر هذه الحيلة حين يطلب المخرج قليلاً من الضوء ليجد طريقه ، يرسم ضوء اخضر ظلاً لأربع من الشخصيات الست بشكل فوري : يختفي الفتى والفتاة وكأنهما ميتان فعلاً . تتقدم الشخصيات الى مقدمة الخشبة وتقف عند اضواء المقدمة ، الا ان الابنة الربيبية تنفجر بضحكة مدوية وتركض بسرعة عبر الصالة ثم تلتفت عند الباب وتدوي ضحكتها ثانية ، واخيراً تضحك وهي تركض عبر المدخل خارجة الى الشارع وكأن ذلك يحدث في العالم الحقيقي خارج الصالة . وبعد هذا الحدث المثير فقط يسمح بيرانديللو باسدال الستارة ليدع الجمهور يغادر المسرح .

حاول اريك بنتلي في كتابه «مسرح الحرب» ان يحدد بجرأة نوع المسرح الذي كتبه بيرانديللو من خلال «ست شخصيات» .

ان المواصفات «الأخلاقية» المجردة التي تمثلها الشخصيات - الندم ، الثأر الاحتقار والحزن - تبدو مدينة في تكوينها للنجاح الكبير الذي حققته

التعبيرية الجديدة في اماكن اخرى آنذاك ، الا ان الأدوار اكثر غنى وحيوية من ان تقبل تبسيط الشخصية الذي تطلبه التعبيرية . قد يذكرنا هوس بيرانديللو بمخلوقاته وهوس هذه المخلوقات بقصتها بصيغة سترندبيرغ لمسرحية الحلم . الا ان التشويش المتعمد للعنصر السردى ، من خلال اقحام مسرحية على اخرى ، يأتي كلعبة يكون المشاهد ضحيتها الحقيقية . انها لعبة المسرح الرمزي . ففي داخل المسرح يمكن للشخصيات ان تكون حقيقة اكثر من الناس ، ويكون الممثلون الفعليون مجرد ادوات تشخيص متعاملين مع الوهم . انها لعبة المتناقضات الظاهرية ، شخصية لا تستطيع ان تموت ومع ذلك ليست حية . ومكان المسرحية هو المسرح ذاته ، اي ان الوهم هو الحقيقة . لقد أصبح اسم بيرانديللو مرادفا لمثل هذا التناقض الظاهري .

من الواضح ان بيرانديللو نحا منحى جديداً في التمثيل . فلما كانت حقيقة الشخصية الإنسانية مضللة ، كان على الممثلين ان ينقلوا درجات مختلفة من الحقيقة أثناء العرض . وبالتخلي عن ستانسلافسكي ، كان عليهم ان يحققوا قدراً اكبر من المرونة الخجولة ومستوى البلاستيكية في العرض . لهذه الغاية ، واعتماداً على تمويل من الدولة ، استطاع بيرانديللو في عام ١٩٢٥ مع ابنة ستيفانو لاندي واوريو فيرغاني واخرين تأسيس فرقة تياترو دىغلي اونديسي ومسرحهم الصغير ، مسرح الفن في روما الذي يتسع لثلاثمائة مقعد فقط والذي استأجره في بلازو أوديسكالشي . وبالاشتراك مع روجيرو روجيري الذي كان اول من قام بدور هنري الرابع ولمبيرتو بيكاسو والممثلة الموهوبة مارتا آبا من ميلانو التي ساهمت في خلق سمعة واسعة للفرقة ، تجولوا في أوروبا وأمريكا الجنوبية حيث قام بيكاسو بدور الأب ومارتا آبا بدور الأبنة الربية . استمرت تلك الجولة حتى عام ١٩٢٨ حين افلست الفرقة نتيجة انخفاض الدعم المالي الى ادنى حد . ان الأداء الجماعي وحده هو الذي مكن هذه الفرقة التي قدمت ريبوتوارا كاملا بمنتهى النجاح من احراز التحولات الدقيقة في الأسلوب الذي تتطلبه دراما بيرانديللو .

لقد تعلم بيرانديللو كيف يخرج مسرحياته بطريقة متماسكة مرحلة بل وكوميديا مستخدماً أبسط أشكال الديكورات مؤكداً على الأداء الطبيعي : لقد جاءت البلاستيكية متناسبة مع قوة التمثيل . قام رينهارت باخراج ست شخصيات» عام ١٩٢٤ وكان الشخصيات جزء من رؤية مخرج شفق وجد نفسه في موقف يدير ظهره فيه للجمهور كي يبقى في العالم الواقعي . وفي اخراج بيرانديللو أبقى الشخصيات في المركز ليصبح المخرج رجل مسرح محترف يهتم بالتفاصيل . من الطريف ايراد احد الانتقادات الموجهة للمسرحية في زمنها ، وهو ان الشخصيات كانت اكثر واقعية وتماسكا من الممثلين . وبالطبع ، كان هذا الرأي بمثابة انتصار للمؤلف والفرقة على حد سواء طالما قصد من بنية المسرحية والمسحة الواقعية في التمثيل دفع المشاهد باتجاه مثل هذا الاستنتاج . ان الانجازات المتميزة التي ينبغي علينا تلمسها في النص اسلوبية بمجملها حيث نجد موقفاً يناقض آخر ويضع حداً له الى ان يتبخر الوهم ذاته .

اذا كان ذلك يؤدي في النهاية الى تفويض قناعتنا عن الواقع ، فان الخيال يصبح حراً عندئذ وتحقق الخشبة تلك اللاشخصية التي نربطها بأفضل دراما رمزية وكل فن عظيم .

* * *

١٢- الدراما الرمزية في اسبانيا

غارسيا لوركا

«بيت برناردا البا» ١٩٣٦

كان المسرح الاسباني في القرن العشرين معزولا الى حد ما عن الثورات المسرحية الأوروبية التي بدأت على يد ابسن في أوروبا . فقد ظل هذا المسرح بعيداً عن التأثيرات الأوروبية منذ فترة العصر الذهبي الاسباني في أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر في أيام لوب دي فيغا وكالديرون . فحتى الميلودراما الرومانسية الاسبانية في القرن التاسع عشر كانت مدينة لدراما القرن السابع عشر الاسبانية أكثر مما هي مدينة لباريس . كانت الحركة المسرحية الاسبانية المتمركزة في مدريد تعكس ، بشكل أساسي ، قيم الطبقة الوسطى والقيم الهرمية . كما ان مجيء جمهورية فرانكو في عام ١٩٣٦ التي تبعتها الحرب الأهلية من ١٩٣٦-١٩٣٩ وما تلاها من كبت فسح المجال امام توجهاتها المحافظة .

بدأ الاحياء الجديد للمسرح الاسباني بالإنتاج الوفير الذي قدمه خاينتو بينا بنته إي مارتينيث (١٨٦٦-١٩٥٤) مستخدماً المسرح للنقد الاجتماعي اللطيف . كما ان الأخوين كينتيرو ، سيرافين البارت وخواكين البارت نالا سمعة واسعة من خلال مسرحياتهما التي اعتمدت على اللون المحلي لموطنهما ، الأندلس ، الا ان المؤلف المسرحي والمخرج غريغوريو مارتينيث سييرا (١٨٨١-١٩٤٧) كان أهم من أسهم في هذا الاحياء المسرحي باسبانيا اضافة الى انه هو الذي مهد الطريق امام اعظم كاتب مسرحي اسباني . ففي عام ١٩٠٥ طرح مشروع مسرحه «مسرح الأحلام» الذي حمل اسم اول مسرحية له فكان صيغة يقتدي بها الآخرون . وفضل مسرحياته المعروفة هي «اغنية العهد» ١٩١١ كما ترجم شكسبير ومترلينك اللذين لم

يظهرها متناقضين كثيراً في ذلك الوقت . وكان يدير دار نشر رناتيمينيستو (النهضة) التي قدمت مؤلفين مسرحيين أوروبيين جدد لقراء الاسبانية - برناردشو ، ج.م. باري ، بيرانديلو - ونشرت دوريات خارجية عن الفنون الحديثة . ومما له أهمية كبيرة أنه دار أول مسرح فني في اسبانيا (مسرح اسلابا) في مدريد من عام ١٩١٧ حتى ١٩٢٨ . وألف كتاباً بعنوان «فن مسرحي في اسبانيا» ١٩٢٥ .

جاء الشاعر السريالي فيدريكو غارسيا لوركا (١٨٩٨-١٩٣٦) حين كان الطرف مناسباً لظهور موهبة متميزة في المسرح . فقد عمل خارج إطار الدراما الرمزية الأوربية ، ومع ذلك تبقى مساهمته في هذا النوع الأدبي ، ومن نواح عديدة ، أكثر نضجاً وإثارة من أية مساهمة أخرى . كتب لوركا ثلاثية متميزة من التراجم الشعبية في السنوات القليلة التي سبقت وفاته المبكرة : «عرس الدم» ١٩٣٣ و «يرما» ١٩٣٤ و «بيت برناردا ألبا» ١٩٣٦ لقد منحت هذه المسرحيات سمات فريدة من الرمزية والطقسية للمسرح الاسباني لم تكن لتنبثق إلا من المجتمع الريفي لجنوب اسبانيا . إنها تحمل سمات الأغنية الشعبية الاندلسية . ومثلما قدم لوركا روح الحياة الاسبانية في شعره قدمها أيضاً في مسرحه .

كان لوركا موسيقياً ورساماً موهوباً إضافة لكونه شاعر غنائي وكأنه المؤلف المسرحي الذي ولد كي يعطي حياة مسرحية لنظريات آيبا وكريغ ، تلك النظريات التي قالت بأن على كل الفنون ان تتواجد في فن الدراما . ومنذ البداية كان عمله تجريبياً عن قصد . وبالتحديد لا يمكن عزل غنائيه عن كتابته المسرحية . ان شكل مسرحه مقولب بشكل موسيقي حيث تترايط الرقصات بالاغنيات في مشاهد بطريقتة تجعلها أحياناً أشبه بالأوبرا منها بالمسرح . وفي مجال الخصائص البصرية للخلفية والديكور والإضاءة ، كان لا بد لشعر الإضاءة واللون الرمزيين من ان ينطلقا . فمثلاً تبدأ «عرس الدم» من غرفة صفراء ، بيت العريس ، ثم تنتقل الى غرفة ملونة بلون زهري ، بيت يوناردو ، وبعدها الى كهف العروس الذي نجد فيه صليبا من الورود الزهرية

اللون وربطات زهرية لشد الستائر . وخارج الكهف تكون الخلفية بظلال زرقاء قائمة وشاحبة مع اشجار شوكية ضخمة مظلمة باللون الفضي . وفي مشهد الكارثة النهائي ، هناك مسكن بسيط بأقواس وجدران كلها باللون الأبيض لتنقل «الاحساس الشعائري في كنيسة» . وتضيف الإرشادات المسرحية : «ينبغي الا يكون هناك أي أثر للرمادي ، ولا حتى مجرد ظل ، ولو ان ضرورياً للرسم المنظوري . ان ما تتميز به هذه المسرحية من سمات بصرية ولفظية يوحي بدراما شعرية أكثر قيمة من كل ما قدمه بيتس واليوت .

تظهر مسرحيات لوركا تعاطفاً كبيراً تجاه المرأة الاسبانية . كما ان شعره يعطي شخصياته النسائية قوة بدائية تجعلها اعظم مما هي في الواقع . اصف الى ذلك السوداوية الطاغية والعنصر القدري في بطلاته بشكل يلغي اي بصيص أمل للمستقبل أو أمل بمغفرة ربانية . ومن الواضح ان معايير الواقعية السيكلوجية لا تنطبق عليهن بدقة : إنهن خاضعات لقوانين الرمزية . وينتج عن ذلك ان تلك الشخصيات اللامرئية على الخشبة والتي نحس بوجودها بقوة في جميع مسرحيات لوركا تتمتع بمزايا رمزية أعظم .

وان شخصية بيب ايل رومانو ، الشخصية المذكورة اللامرئية في مسرحية «بيت برناردا البا» ذات الشخصيات الانثوية مثال بارز على هذه الممارسة .

وسرعان ما تخلى لوركا في حياته الفنية القصيرة عن التقاليد السريالية ، علماً بان بعض المشاهد القصيرة التي كتبت بين عام ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ظلت تظهر اهتمامه السابق بها . وهذا ما يبدو في مسرحية «لومرت خمس سنوات» اضافة الى بعض المقاطع من «الجمهور» . وهي تقدم اشخاصاً من عالم الخيال (فانتازيا) يرددون سطوراً غير متماسكة من «الكتابة الآلية» كما يزرخ الحدث بالصور العنيفة المشبعة بالدم . ومن المشكوك فيه ان يكون لوركا قصد انتاج مثل هذه المادة لأنه سرعان ما عاد الى مسرح يضرب جذوره عميقاً في ارض الواقع دون ان يكون واقعياً بشكل كامل .

ان مسرحية «عرس الدم» تقوم على واقعة مأخوذة من الحياة الفلاحية كان لوركا قد قرأها في جريدة . وقعت تلك الحادثة في ميناء الميريا الجنوبي .

وهي تعالج النزاعات العائلية والغيرة عند الذكور واختطاف عروس ليلة زفافها وما يتبع ذلك من مآسي . ومع ذلك فانها ليست وثائقية بأي شكل من الأشكال ، وان كانت الى حد ما متأثرة بالمسرحية التراجيدية الفلاحية الأيرلندية «مسافرون الى البحر» . للمؤلف ج . م سينج بما فيها من تألق شعري وطقسية شديدة . ترتقي «عرس الدم» الى مستوى الفانتازيا الشعرية الى ان تختلط ، في الفصل الثالث ، الصور المعنوية المجسدة ، وبحرية ، مع شخصيات حقيقية من لحم ودم . وهكذا يلتقي ثلاثة خطابين مشؤومين في الغابة بالقمر في هيئة خطاب شاب مجلل بزرقة مشرقة . ويدخل الموت بهيئة عجوز متسولة بمعطف اسود :

تسمع ألتا كمان ، وفجأة

تسمع صرختان عاليتان

تصمان الأذان اتضعا حدا للموسيقا

ألتى الكمان . ومع الصرخة الثانية

تظهر المتسولة وتقف مولية ظهرها

للجمهور . تفتح معطفها وتقف في منتصف

الحشبة كطائر عملاق بجناحين ضخمين

المتسولة تدل العريس على غريمه وبالتالي الى حتفه في الوقت الذي تقوم فيه فتاتان بلباس ازرق غامق بحياكة خيوط من الصوف الأحمر رمز الدم والموت والحزن . ومن خلال هذه الوسائل تصبح الطبيعة ذاتها شخصية لا تقل استقلالية عن الأدوار الأساسية التي حددت ببساطة كالأم والعريس والعروس الخ . . . قام لوركا باخراج اول عرض لهذه المسرحية على مسرح بياتريز في مدريد وقدمته فرقة جوزفينا ديازدي أرتيغاس فاستقبل بحماس .

قدمت مسرحية «يرما» في مدريد لأول مرة وقامت بدورها مرغريتا خيرغو . وعنوانها يعني «العاقرة» كما انه اسم زوجة رجل عنين يدعي خوان . تمر خمس سنوات من الزواج دون ان تنجب الطفل الذي تتوق له فيزداد انجذابها للراعي الشاب المكتمل الرجولة ، فيكتور . وبعد رقصة خصب غنية

بالحركة من اختراعها هي ، تخنق خوان . تبدو المسرحية في مظهرها واقعية من حيث اهتمامها بعقل وروح يرما ودراستها الجانب النفسي في سعيها للأمم ، وفي التعاسة التي يولدها هذا الاحباط . كما ان الأفكار الخاطئة حول الشرف والإخلاص تخضع للنقد بشيء من السخرية الكوميديّة المزوجة بنظرة كثية تناسب رؤية المسرحية المساوية للقوى الإجتماعية . الا ان المسرحية ، في الواقع ، لا تعدو كونها أثراً أقل شاعرية من «عرس الدم» .

وضع لوركا عنواناً ثانوياً لمسرحية «يرما» هو ، «قصيدة مأساوية» وهي مؤلفة من سلسلة من المشاهد الرمزية . تبدأ بالأيام ، وموضوعها حلم يرما براع يأتيها بطفل في لباس أبيض . وبهذا الشكل يضيف عليها مسحة دينية منذ البداية . وحين يخرج الراعي ، تغمر الخشبة بضوء صباح ربيعي ساطع وتصبح عاطفة الامومة عند يرما موضوع غناء كورس من الغاسلات الريفيات اللواتي يغسلن ملابسهن عند جدول جبلي . تؤدي رقصتها مع بداية الليل امام ضريح «عال» في الجبال ، ويتكون هذا المشهد من نساء يحملن شموعا وفتيات يركضن عبر الخشبة وبايديهن أكاليل كبيرة . ومع تزايد صوت أجراس الخيول يدخل شكلان بشريان يمثلان عنصري الذكورة والأنوثة ويحمل كل منهما قناعاً كبيراً «على درجة عالية من الجمال ، يعطي احساسا بطهر الأرض» . تلك هي الميزة الرائعة في مسرحية مدهشة ببساطتها ومع ذلك تقدم بيانا شاعرياً مؤثراً عن الحياة المليئة بالكمال وعن الدور الطبيعي للمرأة .

حاول لوركا عن عمد ان يحدّد من العنصر الغنائي في اكثر مسرحياته شهرة «بيت برناردا البا» النثرية التي كتبها قبل وفاته مباشرة في عام ١٩٣٦ كان يقول عنها «مسرحية عن النساء في قرى اسبانيا» ، وأعلن انه ارادها «وثيقة فوتوغرافية» ولكن اذا كانت غنية بالظرف الواقعي والتوتر العصبي الواقعي ، فهي بعيدة عن ان تكون مسرحية واقعية . خمس فتيات مكبوتات تحكمهن أم مستبدة أرملة تمثل اكثر ما في المجتمع الريفي الاسباني من القيم البائدة - على هؤلاء الفتيات ان يعشن ثماني سنوات حداد بعد موت والدهن «فترة تسحق قلوبهن» وهكذا تغلق الباب عليهن ليبدأ صراع الطبيعة الضاري

حين تتحرك في كل منهن الرغبة الجنسية باتجاه بيب آيل رومانو اللامرئي ، تأتي الكارثة حين تمضي أضغرهن، أدلا ، ليلة مع بيب ثم تشق نفسها لا يمانها بان أمها قتلتته نتيجة لذلك . وبسخرية مريرة تأمر برناردا بأن تكفن أدلا كعذراء قبل الدفن .

يقول احد اصدقاء لوركا ، ادولفو سالازار إنه سمعه يقرأ المسرحية . بصوت عال ، ويضيف انه كلما كان ينهي مقطعاً يصرخ «ولا قطرة من الشعر . فقط الحقيقة والواقعية» . كان لوركا مقتنعاً بأنه قدم تراجيديا موضوعية رزينة . وعلى كل حال يصح القول بان «برناردا البا» ، من بين جميع مسرحياته ، تقدم الشخصيات الأكثر تميزاً بواقعيتهما ، كما ان آثار الدراما الشعرية موجودة في كل جزء منها ، ومنذ البداية ، يترسخ مزاج المسرحية الكئيبة ، المتعلق بالعفة المرتبطة باسم عائلة ألبا ، من خلال ما يجسده بصريا سجن عارٍ ، على شكل «غرفة بيضاء جداً في بيت برناردا البا» .

وعندما ترتفع الستارة تكشف عن خشبة فارغة مليئة «بالصمت العميق المعبر» لا يعكسه سوى اصوات اجراس تسمع من بعيد . لقد وضع بياض الخلفية العذري الثلجي مقابل الشال الأسود ، ولباس الحداد الذي تلبسه النساء في الوقت الذي يعملن في خياطة ملاءة كتانية بيضاء . وقد تم الإيحاء بجو الاندفاع الجنسي من خلال الأصوات التي يصدرها حصان فحل يضرب الأرض بلا توقف في مربطه الى ان تأمر برناردا بأفلاته- ولكن بعد وضع المهرات في الزريبة المغلقة . ان الجدة العجوز ذات الثمانين عاماً ، ماريا جوزيفا ، مصابة بالجنون نتيجة سنوات الحب اللامتكا في ، وهي بهذا الشكل صورة دائمة الحضور لما يمكن ان تؤول اليه حالة برناردا او أي من بناتها ، وهكذا تمتليء المسرحية بالعناصر الرمزية التي تكون جزءاً أساسياً منها ، وكل من هذه العناصر يشير بشكل متواصل لفكرتها التي تزداد وضوحاً ، وهي حول شخصية المرأة الأسبانية والحياة البيتية في اسبانيا . لأسباب سياسية ظلت مسرحية «بيت برنادرا البا» حتى عام ١٩٤٥ دون عرض ، ومع ذلك لم تقدم في اسبانيا وإنما على تياترو أفينيدا في بوينس آيرس من قبل مارغريتا خيرغو وفرقتها .

كان غارسيا لوركا يهتم بالمرح منذ طفولته، وفي عام ١٩٣١ خطي بمعونة مالية حكومية لتأسيس فرقته الطلابية المتجولة في مدريد، المسرح الجامعي الذي سماه «البراقة» لأنه محمول على عربة معدلة. وقد كان هذا احد مشروعين أريد بواسطتهما تقديم مسرح نظيف للمناطق الريفية في اسبانيا وامريكا الجنوبية. كان لوركا الرجل المناسب لمثل هذا المسرح، كتابة واخراجاً. فاضافة لخبرته بالريف الاسباني، كان يحمل مثلاً رفيعة. كان عليه ان يلقي جانباً بالتقاليد القديمة، ويكيف كل عرض حسب الجمهور المعني. ففي كلمة القاها بعد افتتاح «يرما» أكد بأن:

(المسرح الذي لا يتحسس الحافز الاجتماعي والحافز التاريخي والدراما الخاصة بشعبها، ويضع يده على اللون الحقيقي لبيئته وروحها بما فيها من بسمه او دموع، لا يحق له ان يسمى نفسه مسرحاً). ومن خلال ردة الفعل المألوفة على المسرح التجاري، تولد لديه الايمان بأن على الخشبة واجب تؤولديه:

«يجب على المسرح ان يفرض ذاته على الجمهور، لا ان يفرض الجمهور ذاته على المسرح» ولا حاجة للتذكير بانه قدم من خلال مسرحياته مستوى يصعب على الكثيرين بلوغه.

ان نوعية الكتابة المسرحية التي قدمها لوركا وتألق خياله الذي لا يرقى اليه الشك، أغرت المخرجين في كل مكان من أوروبا. وحتى في امريكا، حاولت فرقة بيك تقديم اعماله على مسرحها «المسرح الحي» بعد مرور فترة على انتهاء الحركة الرمزية الاساسية. الا ان اهتمام هذه المسرحيات بقسوة وتعصب الأعراف السلوكية الاسبانية، ومزيجها الفريد من الشرف والاعتزاز مع التعصب الأعمى الزائف، جعل تقديمها خارج اسبانيا وامريكا الجنوبية امراً متعذراً. وهكذا ربما تكون هذه المادة المشحونة بروح لوركا الشديدة الحساسية والطقسية الشعرية قابلة للمعالجة بشكل مقنع من قبل الممثلين الاسبان امام جمهور اسباني فقط.

١٣- الأسلبة في فرنسا

كوبو وما بعد

«نوح» ١٩٣١ «حرب طروادة لن تقع» ١٩٣٥

من المتعارف عليه بشكل واسع ان المسرح الفرنسي مسرح كلمة لا مسرح مشاهد، يُعنى بالمؤلف لا الوسيط (المسرح). اما بالنسبة لجان فيلار فيعتبر النصف الأول من القرن العشرين في باريس عصر المخرجين الكبار اكثر مما هو عصر المؤلفين المسرحيين الكبار. كان هذا هو الزمن الذي أثبت فيه المخرج الفرنسي قدرة على تفسير النص تفوق قدرة الناقد ذاته. ولم يكن المسرح السائد بعد المسرح الحر لانطوان هو مسرح لونييه-بو (الأوفر). وإغما مسرح الضفة اليسرى(*)، الصغير في ري دي فيوكولومبييه. كان هذا المسرح يتسع لأقل من اربعمائة مشاهد، وقد افتتح في عام ١٩١٣ حيث عمل سبعة اسابيع فقط بادارة جاك كوبو (١٨٧٩-١٩٤٩). كان كوبو واحداً من تلامذه آيبا الذي كتب له كلمات رائعة عن (كاتدرائية المستقبل). ان كوبو هو الذي اعاد للمسرح الفرنسي انضباطه «الكلاسيكي» السابق في اسلوب الأداء كرد على السذاجة الفنية في الطبيعية والحدادة في الرمزية. وفي الوقت الذي كان يعمل فيه المتمردون الشباب على تقديم اخر الحيل من اي شكل كانت للجمهور، اختار كوبو مسرحية اليزابيثيه اقل شأنها هي «امرأة يقتلها اللطف» للكاتب توماس هيوود، ثم اتبعها بالاعمال الكلاسيكية لشكسبير مثل «الليلة الثانية عشرة» و«حكايا الشتاء» و«كما تحب» و«جعجعة بلا طين»، وحين اراد تقديم مسرحيات فرنسية اعتمد كوبو في ريبورتواره بشكل رئيسي على مسرحيات موليير، وخصوصاً تلك المكتوبة بأسلوب

(*)- الضفة اليسرى، المنطقة البوهيمية من باريس والواقعة على الضفة اليسرى من نهر السين. . .

رفيع يميز اعمال الفارس الكلاسيكية الفرنسية مثل «غيره الباربونييه» و«الحبيب الطيب»، و«مقالب سكابان» و«البخيل» و«كاره البشر»، ثم اتبع موليير بما ريفو، ميسيه وميرمي. اعتمد عمل كوبرو على الاهتمام الشديد بالتدريبات ودراسة هذه الاعمال الكلاسيكية بدقة، وكان يتوقع ان تشاركه فرقته هذا الحماس والتفاني.

وبالاعتماد على مثل هذه الوسائل قدم كوبرو لفناني المسرح اللاحقين نموذجاً يُقتدى به في خدمة الدراما. وازضافة لذلك أسهم موسمان (١٩١٧-١٩١٩) من العروض على مسرح غاريك في نيويورك خلال الحرب العالمية الاولى، وبناء على طلب الحكومة الفرنسية، بعمق في نشر افكار كوبرو خارج باريس.

وحين كان في باريس، جرب كوبرو نموذجاً من الخشبة شبيها من حيث الشكل، بالمنصة الاليزابيثية، وهي ما يدعى بالخشبة «الاسفينيه». وعند عودته الى مسرح فيوكولومبييه في عام ١٩٢٠ اعاد بناء خشبته لأكسسخة مطابقة للخشبة الاليزابيثيه وانما كنموذج حديث مماثل لها صمم ليكون متعدد الاغراض بعدة مناطق للتمثيل. لقد كانت خشبة مفتوحة بدون عقد فتحة المنصة الامامية او اضواء المقدمة او ستارة اماميه تحد من عمقها. كان على الجمهور ان يشعر انه موجود مع الممثلين في الغرفة نفسها، لا امام لوحة. وخلف هذه المنصة الامامية، في الوسط، اقيمت منصة بسيطة جدا وراءها رواق وخشبة داخلية ودرج. تلك هي المنصة المعروفة ب«المنصة العارية» لمسرح فيوكولومبييه التي دعا اليها كوبرو في نهاية بيانه عام ١٩١٣ الذي بدا وكأنه دعوة لحمل السلاح:

«فلتكن لدينا خشبة عارية في العروض الجديدة» ولكي تفسح جدرانها العارية مجالاً للمؤثرات الضوئية، اعتمدت هذه الخشبة في تكوينها على الخصائص المعمارية. وقد رسم كوبرو الأرضية على شكل خطوط هندسية ليقطع الطريق على اي انطباع طبيعي. عرف هذا المسرح بأنه اول صالة

عرض تمثيلية في العالم الحديث . ومع ان كوبرو ازال فيما بعد الوحدة المعمارية المكونة من الرواق باعتبارها غير عملية فان فيوكولومبييه كان مقدمة لتطورات جديدة مذهلة وصحية في المسرح .
كان كوبرو انساناً مثقفاً وفناناً مرهفاً وواحداً من مؤسسي مجلة لانوفل .
روفي فرانسيز ، ان رغبته في العودة الى الأعمال الكلاسيكية وحاجته للعمل على خشبة عارية تنبعان من مصدر واحد :

كلاهما تظهران ذاك النوع من الانضباط الذي اعتبره ضرورياً للمسرح الحديث ، فقد ضمن للنص احتراماً كاملاً غير مألوف من خلال عروضه الى درجة اتهامه بالحرفية . كان في هجومه يركز على المسرح التجاري (البولفار) وقد استعاض عن المشاهد التزيينية بأقصى درجة من البساطة والوضوح في توضيب الخشبة وهو يرمي الى الإيحاء الوظيفي لا الصورة الفوتوغرافية .
«ان شجرة واحدة تنوب عن غابة ، وعموداً واحداً يمثل معبداً» . بحث كوبرو عن الأسلوب والايقاع المناسبين بدقة لأية مسرحية قدمها من خلال الصوت والحركة والإيماء وبهذا الشكل كان يتقصد الابتعاد عن اية مدرسة محددة في التأليف المسرحي او تبني صيغة ما كأسلوب وحيد في التمثيل . وهذه سياسة كادت تعرض حياة الفرقة للمخاطر حالما استنفذت جانب الحداثة في عملها .

كتب كوبرو باسهاب عن المعالجة المناسبة لأعمال موليير على الخشبة وهاجم طريقة الكوميدي فرانسيز التي اعتقد انها أفقدت الأعمال الكوميديّة الكبيرة شعبيتها من خلال ادائها بنبرات وإيماءات تعتمد بشكل كبير على تقاليد متكلسة أفقدتها حيويتها .

كوبرو ينصح بالانتباه الى صوت موليير ذاته الى «هذا التناغم البسيط» وتجنب كل التراكمات التي كونتها الاعمال على الخشبة باعتبارها لا تمت لروح الكلمات بصلة . وكان يرى ان يستمد معنى رقصات المسرحية من النص فقط . وبالفعل استطاع كوبرو ان يعيد لموليير مكانته بدرجة اكبر من الأصالة على مسرح الفيوكولومبييه ، واخيراً على الكوميدي فرانسيز ذاته ،

الا ان الرأي القائل باعطاء الأهمية الأكبر للمؤلف المسرحي في المسرح أصبح موضع سخرية بشكل من الأشكال حين اسفرت النتيجة النهائية عن ازدياد أهمية المخرج .

بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٤ قدم كوبو المكان المناسب للأعمال الكلاسيكية ولعدد من المؤلفين المسرحيين الجدد دون ان يبرز اي اسم متميز . عندئذ ، وفي ذروة نجاحه ، ترك مسرح الفيو كولومبييه وابتعد مع فرقته الى برنار فير جلس ، وهي قرية في بورغندي ليؤسس مدرسة للممثلين . وفي كل يوم كان اعضاء هذه الفرقة ، «لي موبيو» كما لقبت يتدربون على المبارزة بالسيف والرقص والرياضة الجمبازية ، ثم يرتجلون بعض الحركات الاليمائية حول موضوع يختارونه . في إحدى المراحل قاموا بتدريبات على إحدى مسرحيات النو ومسرحية هزلية من الكوميديا الاليمائية (كوميديا ديلا رتي) . واعتماداً على هذه الطرق ، توقع كوبو ان يتخلص من نظام النجومية ليخلق فريقاً حقيقياً . فقد كان يُعنى بتدريب اجسام الممثلين قدر عنايته بعقولهم ، ويؤكد على المهارات الأساسية التي تعتمد على الحركة والاليماءة في التمثيل . كان مثله الأعلى هو تقديم عرض من خلال اكتشاف الشكل والاليقاع الضمني للمسرحية . وفي عام ١٩٢٧ طلب اهالي قرية نوي سان جورج من كوبو إحياء احتفالات موسم جني الخمرور عندهم من خلال التمثيل الصامت والغناء ، فجاءت مساهمته بارتجال مشاهد من الحياة الحقيقية لمنتجي الخمرور المحليين . لقد قدمت الفرقة ، في عرض يعتبر الآن اسطورياً ، حياة مزارعي الكرممة أمام الجموع المبتهجة من القرويين . ومن الممكن القول بأن اسلوباً جديداً في المسرح قد ولد في تلك المناسبة الخاصة . استمرت تلك التجربة حتى عام ١٩٢٩ وأخيراً حلت الفرقة حين فضل كوبو التدريب على الأخراج . وفي هذه الأيام يواجه المخرج الانكليزي بيتر بروك نفس المأزق الذي يجعله يخسر جمهوره . ومع ذلك استمر عمل كوبو المتفاني بواسطة اولئك الذين تدربوا على يده او حتى الذين لم يأخذوا عنه كما هو الحال مع

جورج ديفايين من فرقة الخشبة الانكليزية حين لمس قوة الانضباط عند كوبو من خلال صداقته لأحد تلامذته مايكل سان دينيس . كان اتباع كوبو المقربون من كبار المخرجين الممثلين الذين كونوا ما سمي «مجموعة الأربعة» وهم : دولان ، جوفيه ، بيتوييف وباتي . أولئك هم الأربعة الذين حددوا ، الى درجة كبيرة ، اتجاه المسرح الفرنسي بين الحربين .

في عام ١٩٢١ ، انطلق شارل دولان (١٨٨٥-١٩٤٩) ليكون فرقة تجريبية خاصة به ، هي الأتيلية التي عملت على الخشبة الدائرية الصغيرة لمسرح مونمارتر . وعلى الرغم من فقره واعتلال صحته ، تغلب دولان على المصاعب في ادارة مسرحه حتى عام ١٩٣٢ حيث خلفه اندريه بارساك (١٩٠٩-١٩٧٣) . كان دولان يرفض المسرحيات الواقعية باعتبارها غير طبيعية نهائياً للمسرح كوسيط ، ليقدم تلك التي تألفت بما احتوته من عنصر المرح الظاهر والهجاء النابض بالحياة مثل مسرحية كالديرون «الحياة حلم» وبن جونسون «فولبوني» (الثعلب) وبيرانديلو «لكل طريقته» و«لذة الامانة» التي كانت اول ما قدمه دولان في باريس . وفي سنوات لاحقة ، كان هو أول من قدم معظم أعمال سالاكرو وأشار و أنوي وسارتر للجمهور ، وكلهم مؤلفون مسرحيون تمردوا على الطبيعية بشكل أو بآخر ، ومن الجدير بالذكر ان آرتو كان واحداً من تلامذته .

«ليس المسرح مكاناً للتأمل وانما للخيال» كما قال دولان . كان الهدف من هذا النوع من التدريب لمثليه هو انتشالهم من وحل التقاليد الواقعية بجعلهم يرتجلون على طريقة الكوميديا ديلارتي . والغريب في الأمر هو تلك السرعة التي استطاع بها ، في تلك الأعوام ، ذاك النموذج من التهريج المبذل تأكيد حقه الطبيعي في العودة الى المسرح .

كان لونيهيه-بو أول من قدم اعمال أرمان سالاكرو (١٨٩٩) رغم انه (أي سالاكرو) عمل مع دولان لفترة طويلة . كتب سالاكرو بغزارة في الاتجاه السريالي ، كما قدم مواضيع وجودية لا تخلو من بعض التحريفات

البيرانديليليه (بيرانديلولو). ان افضل اعماله المعروفة «المرأة المجهولة من آراس» ١٩٣٥ تقدم حياة رجل في لحظة انتحاره ثم تستعرض قصة حياته في ثلاثة فصول تقدم بأسلوب السرد العكسي على طريقة السينما الانطباعية لتمزج على الخشبة ما هو ميت بما هو حي. كان سالاكرو يستمتع بابتكار الألعاب المسرحية والأساليب الاستعراضية والتلاعب اللامنطقي بالزمان والمكان اضافة للاستفادة من عناصر المحاكاة التهكمية والبيرليسك. انه المؤلف المسرحي الذي يريده المخرج والذي يسعى لعرض بسيط وتطلعات جريئة ولذلك كان دولان المخرج المناسب له.

ومثل دولان، تابع لنويس جوفيه (١٨٨٧-١٩٥١) الاقتداء بأسلوب كوبو على طريقته الخاصة. فبعد عام ١٩٢٢ تناوب العروض على مسرح كوميدى الشانزليزيه مع بيتوييف. كان جوفيه يسعى ايضاً لتحرير الخشبة من الواقعية، ففي عام ١٩٥٣ ذكر الناقد الانكليزي هارولد هوبسون ان احتقاره للواقعية كان موقفاً مشتركاً في المسرح الفرنسي لأن شخصيات الكوميديا الحديثة، في كل مكان، اصبحت تضغط على أجراس غير موجودة، وتتوجه بحديثها الى الجمهور بدلاً من توجهها الى بعضها بعض. احرز جوفيه نجاحاً مبكراً من خلال هزلية جول رومان الشعبية «دكتور كنوك» ١٩٢٣ التي قام هو باخراجها والدور الرئيسي فيها. تتكلم هذه المسرحية عن كيفية انتشار الذعر في احدى المدن خوفاً من المرض، وقد اخرجت بطريقة موليير المؤسفة. وضع الممثلون امام لوحة خلفية بسيطة من القماش الأسود رسمت بشكل يستبعد اي احياء واقعي، واستمر جوفيه بلعب دور الطبيب المدعي كنوك بحس كوميدى رقيق لمدة خمس وعشرين سنة، لقد استمد قدرته الخاصة من تقديم اعمال موليير، فقدم عرضين متميزين «مدرسة الزوجات» ١٩٣٦ و«دون جوان» ١٩٤٨. وقد صمم ديكور المسرحية الاولى بأسلوب عصري على طريقة كريستيان بيرار مع خمس ثريات فخمة من ايام لويس الرابع عشر معلقة تذكرنا بالصالون الفخم

الذي عرضت فيه المسرحية لأول مرة في القرن السابع عشر، وفي عام ١٩٣٤ انتقل جوفيه الى مسرح الأثينيين ليخرج ويمثل معظم مسرحيات جيروودو كما كتبت مبتدئاً بـ «أمفثريون ٣٨». لقد تضافر جهد المخرج والمؤلف بشكل اضعى الكمال على هذا الأسلوب المتميز. ومثل كوبو، كان جوفيه يعتقد ان المسرحية الجيدة تحوي سر نجاح عرضها في ذاتها، ولذلك فان المخرج الفني، كما يقول جوفيه، ليس مهنة وانما حالة جاهزة دوماً للتكيف مع المتطلبات الجديدة.

كتب جان جيروودو (١٨٨٢-١٩٤٤) في لامبرمبتي دوباري «ان المسرح عمل محبة- انه حاجة للتواصل والمشاركة» ربما كان جيروودو كدبلوماسي وصحفي وروائي ومؤلف مسرحي افضل مسرحي بين الحريين ترسخت سمعته من خلال «أمفثريون ٣٨» ١٩٢٩ و«حرب طرواده لن تقع او النمر على الأبواب» ١٩٣٥ و«الكترا» ١٩٣٧ و«اوندين» ١٩٣٩. وبعد وفاته في عام ١٩٤٥ قدمت مسرحيته «مجنونة شايبو» فلقبت ترحيباً واسعاً لما فيها من الهجاء الاجتماعي. في هذه المسرحية، تدافع المرأة المجنونة عن الفقراء في وجه الأغنياء. لقد تطور مالدى جيروودو من دعاة وجمال واقتصاد من خلال نوع الأداء الذي كان يمارسه جوفيه وفوقته. وبالا اعتماد المتكرر على الأسطورة الاغريقية واكتشاف نقاط ساخرة مشتركة مع المواضيع العصرية، كَوْن طريقة مسرحية قريبة من الفانتازيا التي لا يمكن معها توقع أية واقعية، في حين ان انطباعية بسيطة في الاخراج والتمثيل تكسب المسرحية قوة وتأثيراً.

اختار جيروودو في «حرب طرواده لن تقع» اللحظة التالية لاغتصاب هيلين والسابقة لاعلان الحرب في القصة الهوميرية. وعلى الرغم من كل ما استطاع هيكتور القيام به لتفادي الصراع عن طريق اقناع باريس وهيلين وبريام بالتعقل ولو بتعريض نفسه لاهانة الاغريقين واقتراح المبارزة على أوليسيس بنفسه، رغم كل ذلك ينطلق الحدث بشكل حتمي الى الكارثة حين يؤدي حادث عرضي تافه وسخيف الى اثاره غضب هيكتور وسريان مفعول

القدر . يستخدم جيروودو الأسطورة لاعطاء مسرحيته شكلها مستفيداً من اي تعديل على الأصل او اية مغالطة تاريخية حديثة يمكن ان تساهم بشكل تلقائي في تأكيد مضمون المسرحية . والأسطورة ايضاً تضيف بعداً جمالياً للموضوع كما تمنحه الأسلبة المناسبة لطرحه على شكل تراث مسرحي . ومن خلال هذه الممارسة ، استطاع جيروودو وكوكتو اعطاء مثل يحتذى في الطريقة والأسلوب استفاد منه كل من أونيل واليوت وأنوي وسارتر وكل من استفاد من الأسطورة الاغريقية على الخشبة الحديثة .

ترك جورج بيتوييف (١٨٨٦-١٩٣٩) الروسي المولد مسرح الشانزليزية مع زوجته الممثلة لولا ميلا (١٨٩٦-١٩٥١) بحثاً عن أسلوب تجريدي مثير في الاخراج على مسرح الفنون بعد عام ١٩٢٤ . بعد ذلك انتقل الاثنان الى مسرح الماتوران عام ١٩٣٤ حيث عملا لعدة سنوات . ومن اجل عرض مسرحية وايلد «سالومي» ، عمل بيتوييف على بعث بعض الأفكار الأساسية الضرورية لاجراجها رمزياً . فقد غطي الجدران وفرش أرض الخشبة بمخمل اسود ، وكان لباس الشخصيات ملوناً بشكل يرمز الى ما تحمله من مشاعر ، فالاحمر الفاقع والاصفر يشيران الى الرغبة القوية ، وقد مثل العقل والتأمل بالوان اكثر هدوءاً . وفي مسرحية الحلم المروعة لمؤلفها هنري رينيه لينورمان «أكل الأحلام» ١٩٢٢ تم الإيحاء بالاماكن باستخدام اشربة ملونة : فالأخضر يشير للبحر ، وصدفة وردية لمخدع السيدة واللون الأحمر للصحراء . وقد نقل فكرة مسرحية بيرانديللو «هنري الرابع» من خلال عرضها بديكور من الكرتون الرقيق الذي بدأ بالتصدع حالما بدأ عقل هنري بالانهيار الى ان حاول اسناده بنفسه في حالة ذعر ، وقد اخرج بيتوييف اول عرض لمسرحية كوكتو «اورفيه» في عام ١٩٢٦ ومسرحية غيد «اوديب» عام ١٩٣٢ . كما يعود الفضل للزوجين بيتوييف في تقديم اول مسرحيتين لجان أنوي وهما «مسافر بلا امتعة» ١٩٣٧ و«المتوحشة» ١٩٣٨ . لقد كانت الصلات الجمالية بين هذين العلمين السرياليين سريعة الظهور من خلال طريقة العرض المؤسسية .

نظم غاستون باتي (١٨٨٥-١٩٥٢) فرقته الخاصة دولاً شيمير عام ١٩٢١. وفي عام ١٩٣٠ بدأ بإدارة مسرحه الخاص، مسرح مونبارس. إلا أنه أظهر التزاماً أقل من معاصريه بكوبو كأحد أتباعه لأنه، خشية أن يتهم بالحرفية الزائدة، تمادى في الاعتماد على الأداء الصامت واللون والضوء والصوت في عروضه التي جاءت تزيينية تهتم بفخامة المشاهد على غرار أعمال القرن التاسع عشر مع التخفيف من أهمية الكلمة المكتوبة في النص.

كان مايكل سان-دنيس (١٨٩٧-١٩٧١) هو الذي قدم الدليل على الأهمية الأسلوبية للحركة الفرنسية. وكوبو هو عم سان-دنيس وهكذا عملاً معاً على مسرح فيوكولومبييه بعد عام ١٩١٩. ومنذ عام ١٩٣١ حتى ١٩٣٥ كان سان-دنيس يدير فرقته الخاصة، فرقة دي كانز مستخدماً الأسلوب الغنائي والأياء الشرقي الطابع. وبالتعاون مع أندريه بارساك، أعاد بناء خشبته بشكل مماثل لفيوكولومبييه في ستوديو أحد مسارح ضاحية سيفرز. ومرة أخرى كان الهدف من ذلك هو استئصال أي أثر للوهم الواقعي معتقداً أن الخشبة العارية ستضمن ظهور أحداث المسرحية وكأنها تجري في نفس الغرفة التي يكون فيها المشاهد، وبهذا الشكل يصبح الممثلون مجبرين على تقديم عروض بسيطة وصادقة. كان السقف وجدران الخشبة مرئية بشكل كامل يظهر جهاز الإضاءة والحبال وأشياء أخرى لا يجوز ذكرها تتعلق بحياة الممثلين الخاصة، وأعمدة مكونة من خلفية معمارية دائمة. وفي حدى المناسبات فكر سان-دنيس بالقيام بالخطوة الأخيرة المتمثلة بتقديم العروض في صالة وأغرام على حلبة مصارعة.

حين قدم سان-دنيس مسرحية أوبي «معركة المارن» ١٩٣١ على خشبة عارية بشكل فعلي، كتب الناقد اللندني جيمس أغيت يصف قدرة قلة من الممثلين على إثارة خيال الجمهور في بداية المسرحية:

(لا شيء على الخشبة سوى بعض الستائر التي تغطي جدران المسرح لعارية، كما تتدرج الأرض بشكل مصطنع لتمكن الممثلين من الحركة على

مستويات مختلفة . بعيداً عن الخشبة وعلى مسافة كبيرة فرقة موسيقية عسكرية تعزف . وعلى الجوانب تعبر الجيوش الفرنسية . اننا نراها من خلال عيون خمس أو ست فلاحات فرنسيات يلبسن السواد ويتجمعن بالشكل الذي يمكن ان نشاهده في حقول فرنسا أو لوحات ميليه . لقد تمكن الممثلون من إعادة خلق مشاعر لا تخص واحداً أو اثنين بل معاناة أمة بكاملها على خشبة عارية) .

كان ذلك مقبولاً لأن طريقة العرض جاءت على درجة من البساطة مكنت فرقة سان- دنيس من الوصول الى أسلوب في التمثيل غاية في التركيز والعذوبة ، علماً بأنه مثل كوبو وجوفيه- كان يدرك ان لكل بلد وكل عصر أسلوبه المناسب الذي سماه «واقعه» الخاص . ولا بد من القول في معرض الحديث عن تاريخه ان نجاح فرقة سان- دنيس في لندن شجعه على تأسيس ستوديو مسرح لندن الذي استمر كمدرسة لتدريب الممثلين حتى أوائل الخمسينات من هذا القرن تفخر بأن ما يكل ريد غريف وبيتر اوستينوف كانا في طليعة طلابها .

تعتبر مسرحيات أندريه أوبي (١٨٩٢-١٩٧٥) مدينة ، الى درجة كبيرة ، بحيوية عروضها لطرق الاخراج عند سان دنيس . لقد انضم أوبي الى فرقة الفيوكولومبييه في عام ١٩٢٩ ، وكتب مسرحياته وهو يأخذ بعين الاعتبار ممثلين محددين . وهكذا كانت مسرحيته عن نوح وفلكه «نوح» ١٩٣١ مناسبة تماماً لمهارات تلك الفرقة . فقد صمم ديكورها بارساك ، والأزياء ماري ايلن داستي وقام بالدور الرئيسي فيها بيرفريزناي ، كما ظهر سان دنيس بدور الفيل . ان ما تتمتع به هذه المسرحية من سحر بسيط ، رغم عمقها المثير للتساؤل يقدم اختباراً لما في خطة كوبو من نقاط ضعف وقوة . يحكي أوبي القصة التوراتية عبر خمسة مشاهد انطباعية تضفي حيوية على المادة من خلال العبارة الفرنسية المعاصرة بشكل قريب مما فعلته مسرحيات الأسرار باللغة العامية في القرون الوسطى . وبهذا الشكل يبني نوح فلكه بثقة ه هو يتحدث مع الاله بكل ارتياح :

الهي . . . نعم يا مولاي هذا أنا .
يؤسفني ان ازعجك مرة أخرى . . .
فهل سأصبح ربانا؟

هذا المشروع يلقي تعاطفاً من كورس الحيوانات يفوق حماس زوجة نوح وأولاده الذين يتركونه حالما يجطون على الأرض . ولكن على الرغم من غموض وصايا الاله واخفاق الطوفان الواضح في كبح آناية الجنس البشري ، يظل نوح متمسكاً بإيمانه . وبهذا الشكل تمثل المسرحية عرضاً واضحاً لتكرار دورة الحياة ، وتبين كيف يتصرف البسطاء من الناس في ظل الظروف القاسية .

لقد صرح أوبي ان تلك المسرحية كتبت كعمل درامي لا أدبي ، كمسرحية مصممة لتخلق حياة «خشبة» وإيقاعاً قبل النطق بأي كلام . وعلى خلفية مبسطة - منصة للفلك وسلم يصل للأرض - يقدم كورس الحيوانات والأطفال فرصاً طيبة لفرقة سان- دنيس لعرض أدائهم الجماعي ، وخصوصاً الإيماء الجماعي عن هطول قطرات المطر ، دوران المركب في العاصفة وهبوط الحمامة في الهواء . لقد تميز هذا النوع من المسرح ببساطة واضحة جعلته متمعاً بشكل هائل ، علماً بأنه لم يكن يرمي الى ابعد من ذلك .

بدأ جان لوي بارو (١٩١٠ -) عمله في المسرح مع دولان على مسرح الأتيلية عام ١٩٣١ . وبذلك كان من اتباع كويو المباشرين . وقد مثل في مسرحية كورنيه «السيد» على مسرح الكوميدي فرانسيز عام ١٩٤٠ حيث انطلقت شهرته من هناك .

وبالاشتراك مع زوجته مادلين رينو ، أدار مسرح مارينيه لمدة عشر سنوات امتدت من ١٩٤٦ حتى ١٩٥٦ ، ثم أصبح مديراً للمسرح فرنسا في الأوديون من عام ١٩٥٩ حتى ١٩٦٨ . وكما رأينا ، كان بارو مسؤولاً عن بعث العديد من مسرحيات كلوديل المغمورة قبل وفاته (اي كلوديل) في عام ١٩٥٥ . وقد مثل بارو نفسه دور رودريك في مسرحية «حذاء الساتان» عام

١٩٤٣ في عرض دام أكثر من أربع ساعات . كما نجح في البقاء المقاطع المتكاملة الطويلة لـ «قسمة الظهيرة» ، عام ١٩٤٨ وفي عام ١٩٥٣ ، اخرج «كريستوف كولومب» . في ذلك العام كتب هارولد هوبسون عن بارو فوضعه . على رأس قائمة المواهب المسرحية في باريس ، بل تجرأ أكثر ليعتبر مسرح مارينيه بما فيه مصمم الديكور كريستان بيرار والممثلين امثال ادويك فوير ، بيربراسور ، بيربلانشا ، جان ديزاييه وجاك داكين افضل مسرح في العالم . ان بارو فنان متفان يعتبر الفن كما يقال ، اسلوب حياة . وقد جعل من فن الأداء الصامت ولغة الايماء مصدر قوته الخاصة مقتدياً بالفنان الايمائي ايتين ديكر الذي كان من تلامذة كوبو ايضاً ومستلهما التقاليد الحية للكوميديا الارتجالية . فقد تحدث بارو في كتابه «تأملات جديدة حول المسرح» عن الأيام العديدة التي قضاها في اعداد النسخة الصامتة لمسرحية فوكنر «بينما أرقد محتضرة» حين كان يتدرب على الأداء الصامت لعملية ترويض حصان برّي دون استخدام اي شيء يشير الى حضور هذا الحيوان المتخيل . وفجأة انتبه الى المرأة التي تقوم بالتنظيفات وهي تستند الى مكنتها وتنظر اليه . وعندئذ قالت «كنت احاول تخمين ما تقوم به طيلة هذه الفترة مع حصانك هذا» كان بارو يروي هذه الحكاية وكأن المرأة سلمته جائزة «ياله من انتصارا وباله من فرحة!» وفي النهاية كان لهذا التدريب المنظم مردوده المجزي . كان بارو يشارك كريغ قناعته بان دور الممثل هو دور دمية خارقة . اي مخلوق له ايقاعات رائعة الوقع يمكن استخدامها في اي نوع من الدراما غير الواقعية .

كان كل من كوبو ودولان وبارو يؤمن بأهمية التدريب على طريقة الكوميديا الارتجالية في الاعداد لتقديم اعمال مولير ، كما ان كلا من كوبو وبارو مثل شخصية سكابان لمولير - كان بارو أقرب ما يكون الى المهرج الكوميدي سكابان . وقد ذكر اريك بنتلي ان ذلك العرض تميز بتحقيق التوازن الرائع بين التقاليد والحياة . كان بارو يمثل وسط ديكور صممه بيرار

على شكل مثلثي ودرج على جانبي الخشبة مع جسر يصل بينهما ويثبت مرسومة بشكل مصطنع على الجوانب. وفي هذا الوسط مثل بارو في عرض «مقالب سكابان» لعام ١٩٥٠ وهو يرتدي خوذة سوداء، فجعله ذلك يظهر سكابان اقرب ما يكون الى الربوط مستفيداً من خصائص جسمه البهلواني المرن الى اقصى درجة، حيث كان «يندفع صعوداً وهبوطاً على السلم والسببه، وينزلق على الدرابزين بطريقة يسخر فيها من رجال الحروب ويرقص رقصة الجيغ».

وحين قدم بارو مسرحية راسين «فيدر» عام ١٩٤٣، اكتشف ان هذه المسرحية «كنز مستور» لا ينضب عطاؤه بعد ان «أزيلت عنه طبقات الزيف» التي اضافتها التقاليد. ربما يستحق شكرنا على الجهد المتمثل في كتابه الفريد «تعليقات حول فيدر» منشورات سوي عام ١٩٤٦. وهو مختلف عن اي وصف آخر لعرض كلاسيكي. يتألف الكتاب من ملاحظات تفصيلية عن الخلفية والاضاءة والتمثيل، كما يناقش «اللقاء الملحون» واستخدام الصوت والنطق والايحاء بالشكل الذي تسهم فيه جميع هذه العناصر في خلق قدرة الشاعر ورقته. ان بارو يظهر حساسية شديدة تجاه المشاعر الداخلية للمسرحية.

لم يكن بارو ملتزماً بأية صيغة محددة، ولذلك يتساوى عنده فيبدو مع راسين- كما انه صاحب الفضل في اعادة اكتشاف جورج فييدو من خلال تقديم مسرحيته «انتبه الي اميلي» او «اعتن بلولو» كما سميت في نسخة اخرى لنويل كوار. الا ان بارو وان كان يعتمد في عمله على العودة المتكررة الى ماضي المسرح العظيم- سواء الكوميدي او التراجيدي منه- ظل مثل معاصريه يؤمن ان الهدف الاول للمسرح هو خدمة المؤلفين الجدد وتوظيف كل ما تقدمه الخشبة الحديثة من موسيقا ورقص وصور متحركة لخدمتهم. لقد قدمت فرقة بارو عروضاً متميزة لمسرحية سالاكرو «ليالي الغضب» و«مالا تيستا» لمونترلان ومسرحية «التدريب» لأنوي، كما ان اخراجه لمسرحية كافكا «القضية» المقتبسة عن أندريه غيد عام ١٩٤٧ كانت المحك

الفعلي لقدرة بارو على اسلبة الخشبة وحركتها بالشكل المناسب لاعادة خلق الكابوس الذي تستدعيه سريالية هذه الرواية . فقد رأى بتتلي ان ديكور هذه المسرحية عبارة عن «مشهد تحول دائم» :

(منذ اللحظة الأولى لرفع الستارة ترتفع الجدران وتهبط . هناك العديد من الأقواس السوداء العريضة من الغرف الصغيرة المظلمة والرسوم المنظورية المخيفة انه أداء مؤسلب .

الممثلون يشربون من كؤوس فارغة ويكتبون بالآلات كاتبة وهمية ، ان طول الهاتف الموجود على مكتب جوزيف ك . حوالي ثماني عشر انشا . وقد استخدّم فن الأداء الصّامت لتعزيز هذه الانطباعات . وفي احدى اللحظات يؤدي بارو المشيه الایمائية البطيئة . وفي لحظة اخرى يبدو وكأنه يركض ، الا انه عملياً يدوس على الهواء حيث يرفعه رجلان للأعلى . واحياناً يمسك قبة ممدودة للأمام بصلابة عبر انتقال طويل من مشهد لآخر . اعلن بارو- الذي كان صديقاً وتلميذاً لأنطونين آرتو بما في ذلك تصوره عن مسرح فيزيقي- ان مسرح القسوة موجود في هذا العرض وفي نسخته من «غراغنتو وبانتاغرويل(*)» ، التي عرضت كمسرحية من ثلاثة فصول بعنوان «رابليه» على حلبة ملاكمة عام ١٩٦٩ .

لم تنته بعد قائمة المخرجين الفرنسيين الكبار في القرن العشرين ، فهناك فيرمان جيمييه (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي أسس المسرح الوطني الشعبي في عام ١٩٢٠ كمحاولة لاستعادة الجمهور الشعبي الى المسرح في فرنسا . وفي عام ١٩٢١ أصبح جان فيلار (١٩١٢-١٩٧١) مديراً للمسرح الوطني الشعبي في قصر كايوه . وظل حتى استقالته في عام ١٩٦٣ يسعى لتقديم مسرحيات عظيمة لكتاب مثل شكسبير وكورنيه وارسطوفانيس وبريخت امام اكبر عدد ممكن من الناس بما في ذلك ابناء الطبقة العاملة . كانت هذه السياسة

(*)- بانتاغرويل بطل رواية الكاتب الفرنسي رابليه (١٤٩٤-١٥٥٣) التي تحمل نفس الاسم ويبدو تأثر جاري بشخصية بانتاغرويل ورسم شخصية أوبو الضخم الشره .

القائمة خلف مهرجانات الصيف التي أقامها في أفينون والتي افتتحها بمسرحية كورنيه «السيد» عام ١٩٥١ مع جيرار فيليب بدور رودريك . يقف فيليب بعظمة ليلقي خطبة القتال الشهيرة في المشهد الرابع وسط بقعة ضوء تبرز درعه الذهبي الذي تغطيه عباءة الحمراء والوشاح الأزرق بهيئته البطولية التي تكملها النقوش البارزة على قوس النصر . لقد كان فيلار متشدداً يؤمن بعدم جواز تهاون المسرح بالتزاماته تجاه المجتمع .

كان فيلار يطمح لعرض بسيط متكشف يقف ضد كل أشكال الأداء «الرمزي» القائم على الغرور في المسرح وكل المظاهر الداعية الى «الفن للفن» . وهو الذي كتب في مقالته الشهيرة «المخرج والمسرحية» بأن المخرج الفرنسي الحديث كان أكثر ابداعاً من المؤلف المسرحي الفرنسي ، بل تجرأ ليقول بأن راسين سبب الكثير من الضرر للمسرح الفرنسي عندما اشار الى ان زجاجة الحبر هي مصدر الدراما ، وان المسرحية تستمد حياتها من الحوار الجيد و«الوعظ» القوي فقط . وبدلاً عن ذلك أخذ فيلار بنظرية أرتو عن الابداع المسرحي القائلة بوجود جذور الدراما في السحر والتعاويد والموسيقا وما تفعله في المشاعر ، وان عليها ان تستفيد من الخشبة كوسيط مادي بلغته الخاصة من رقص وأداء صامت مستقل عن الكلام . مثل أرتو ، كان فيلار يبحث عن «شعر الحواش» القائم على توجه مدرسة كوبو في الارتجال والفنون البلاستيكية في الحركة والايحاء . اعتقد فيلار أنه ، بهذا التوجه يعيد للاستجابة الشعبية عنصر الإثارة والفخامة في الدراما دون تكرار قيم الماضي الزائفة . وهكذا يبدو ان الحركة الفرنسية الحديثة ، التي بدأت بالحيل الرمزية المعقدة قد أكملت دورتها في بحثها عن البساطة .

* * *

١٤- مسرح القسوة

أرتو وبيتربروك

«مارات - ساد» ١٩٦٥

حتى الآن ما يزال من الصعب تحديد تأثير الشاعر والممثل والمخرج انطونين أرتو (١٨٩٦-١٩٤٨) على المسرح الحديث . فقد أصبح موضع إعجاب ومصدراً لأعمق المؤثرات على الأخراج الطليعي الجديد ، لكن أرتو نفسه قد يكون مجرد مظهر لحركة تسير باتجاه المسرح الطقسي الذي كان ممكناً بدونه . والحقيقة هي ان الاعتراف بريادته جاء متأخراً جداً ، ولفترة لا تقل عن ثلاثين الى أربعين عاماً ، بعد محاولاته المتعسرة في المسرح السريالي حيث أصبح مفهوماً ، وإن يكن من خلال التعابير المغرقة في الغموض على طريقة الصوفيين والحالمين ، وهذا ما يستحق منا وقفة اطول . فربما نجد هنا إحدى الحالات التي تعمل فيها النظرية على تشويش الممارسة . وهذا التردّي ناتج عن الغموض الذي يحيط بكتابة أرتو مما جعل نظريته عرضة لكل انواع سوء التفسير اثناء الممارسة .

مثل أرتو لكل من لونييه- بو ودولان وبيتوييف . وحين كان على خلاف مع توجه كوبو ، كان اهتمامه منصباً على طرق دولان الارتيالية في التدريب . ومنذ البداية ، كان أرتو حاسماً في قطع صلته بالواقعية بشكل جعله يزعم معلمه في كتابه «تأملات جديدة حول المسرح» . يتحدث بارو عن الفترة التي كان فيها أرتو يقوم بدور الامبراطور شارلمان ويقترّب من العرش زاحفاً على يديه ورجليه ، فإشار دولان يائساً ، بطريقة مترددة الى ان الأداء قد يبدو مؤسلباً أكثر من اللازم . وعندها انتفض أرتو واقفاً وصرخ «أوه! ان كان ما تبغيه هو الواقعية فليكن» وفي عام ١٩٢٤ انضم الى مجموعة السرياليين الرسمية الى ان اظهرت توجهها الشيوعي في عام ١٩٢٦ . ومع

ذلك ظل أرتو يحمل المفهوم السريالي عن المسرح، ففي ذلك العام أسس مسرح الفريد جاري بالاشتراك مع الدادي روجيه فيتراك (١٨٩٩-١٩٥٢)، وبهذا الشكل، أقر أرتو بالفعل ان جاري كان يمثل بدايته الحقيقية. لم يكن لهذا المسرح صالة محددة، وإنما مسارح مختلفة تستأجر عند الضرورة لتقديم اعمال سريالية من تأليف هذين المؤسسين.

كانت المسرحيات الاولى تبدو بدائية حتى من وجهة نظر السريالية. فقد تضمنت مسرحية أرتو «دفق الدم» ١٩٢٧ أعضاء من اجساد بشرية وقطعاً من مواد البناء تتساقط من فوق الخشبة لتمثل سقوط الحضارة. وقد عبّر عن تمرد الجنس البشري يجعل مومن تعض معظم الآله فيندفع «الدم» بغزارة مبتعداً عبر الخشبة. قدمت مسرحية فيتراك «أسرار الحب» في نفس الموسم وفيها اعتماد اكبر على الكلمة، كما انها تحاول ايضاً اشراك الجمهور بانطلاق العرض من خشبة على شكل صندوق واستخدام اللغة الخطابية المفتعلة الموجهة للضالة واطلاق عيار ناري على الجمهور في البداية. كانت مسرحية بيرانديلو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» تهدف الى هذا التأثير حين قدمها بيتوفيف في باريس عام ١٩٢٣. وفي عرضه التالي عام ١٩٢٤ وجد أرتو ان مسرحية سترندبيرغ «مسرحية حلم» غنية بالصور الذاتية التي يستطيع هو وممثلوه الاجادة فيها، الا ان مجموعة من اصدقائه السرياليين السابقين اوقفوا هذا العرض بما أثاروه من ضجة. اما مسرحية فيتراك المثيرة «فيكتور، او الأطفال يستولون على السلطة» فقد كانت آخر عرض في هذا الاتجاه المحفوف بالمخاطر.

انها المسرحية التي كان على الممثلة الرئيسية فيها ان تحافظ في آن واحد على جمالها وان تتجشأ في آخر كل سطر تقوله.

في عام ١٩٣٥ أسس أرتو مسرحه القصير العمر «مسرح القسوة» بمساعدة الشاب جان لوي بارو ورووجيه بلان مبتدئاً بمسرحية «آل سنسي» المقتبسة عن مسرحية شيلي وكتاب ستانداي «اخبار الايطاليين» وقد عرضت

على خشبة دائرية تتخمسها الحيل المسرحية والإضاءة المبهرة، كما كانت الموسيقى تصدر من كل زوايا الصالة، ومثل فيها أرتو دور الكونت بعاطفته الجياشة. جاء هذا العرض مثلاً على تمسك أرتو بحريته في تناول مسرحيات ومواضيع هامة من الماضي وتغييرها جذرياً، وهذا ما كان يشترك فيه مع الآخرين من ذوي التوجه الرمزي، وخصوصاً أولئك الذين استخدموا الأسطورة القديمة في المسرح الحديث. ومع ذلك فشلت تجربته مع مسرحية «آل سنسي» وهذا يعود في جزء منه للضرورة التي فرضت على أرتو استخدام مسرح غير مناسب- مسرح دوفولي واغرام الذي كان عبارة عن قاعة موسيقية واسعة، والسبب الآخر هو أن صوت الممثلة الرئيسية لم يكن مسموعاً بشكل كافٍ. والحقيقة أن ممارسة أرتو الفعلية كانت ضئيلة- ثلاث مسرحيات طويلة وأربع يتألف كل منها من فصل واحد قدمت على مدى عشر سنوات، إضافة لبعض المخطوطات للسينما وهذا بالطبع عمل ضئيل بالنسبة لفنان تمتع بمثل شهرة أرتو اللاحقة. في عام ١٩٣٧ وضع أرتو لمدة عشر سنوات تقريباً في مشفى للأمراض العقلية نتيجة مرضه بالشيذوفرنيا وادمان الأفيون، ثم مات بالسرطان بعد خروجه من المشفى بوقت قصير.

هناك تجربتان أو ثلاث تميزت بأهمية خاصة عبر مسيرته كفنان مسرحي. ففي عام ١٩٢٢ شاهد فرقة من الراقصين الكمبوديين في العرض الكولونيالي بباريس. لقد بهرته مزايا هذا الطقس الشرقي الذي يدفع بالراقصين الى حالة من الغيبوبة والجنون المؤقت. كان هذا التواصل عن طريق الحركة والإيماء أكثر من الكلمات، وكان الراقصون يستخدمون مفردات هيروغليفية. أن تحريك العينين أو رفع اصبع واحدة قادر على إثارة موسيقاً سحرية، بل «شعراً» خاصاً بها، مع صوت وحركة متألفي الايقاع. لقد أدرك أرتو هذا التباين مع الدراما الواقعية الغربية الأساسية التي بدت له حرفيه وأخلاقية بشكل خسيس. وكان يؤمن أن إعادة تقديم الصوفية الشرقية واللاشخصية في الأداء سيضمن التجديد المطلوب للمسرح الفرنسي. في

عام ١٩٣٦ امضى أرتو ستة اشهر بين هنود المكسيك يدرس طقوسهم الغيبية ورقصات الشمس عندهم حتى انه كان يشاركهم باحياء تلك الطقوس ، كما انه خطط لكتابة مسرحية عن مونتيوزوما ولكن بعد فوات الأوان . تعتمد شهرة أرتو على كتاباته النظرية وخصوصاً البيانين الصادرين في عامي ١٩٣٣ و ١٩٣٢ اللذين يضمهما كتابه «المسرح وقرينه» ١٩٣٨ .

يناقش مارتن ايسلن في كتاب له صدر حديثاً عن أرتو امكانية تحقيق حلم هذا الأخير عن مسرح غير كلامي بشكل فعلي معتمداً على مشادة كلامية (عام ١٩٢٣) بينه وبين جاك ريفيير الذي كان رئيس تحرير جريدة نوفيل روفي فرانسيز حول رفض تلك الجريدة لبعض شعر أرتو . وتشير رسائله لريفيير ايضاً الى عذاباتة الذهنية ورضوخه للأفيون ، الا أنها تبين ان المصاعب التي كانت تعترضه في التعبير عن اعماق افكاره واحاسيسه جعلته يفقد الثقة باللغة كأداة للتعبير عن المشاعر العميقة . قد تستطيع الكلمات اطلاق المشاعر التي هي نفسها ليست لفظية ، ومنع ذلك تعجز الكلمات عن ايصال مجمل الخبرات الانسانية وخصوصاً في المسرح . وفوق ذلك يمكن اتهام اولئك القادرين على استخدام الكلمة بسهولة بالكسل الذهني الفطري ونقص الامانة الشخصية ، فاذا كان على هذا المسرح ان ينقل معاناة أرتو الجسدية وبهجته للآخرين من البشر ، ستكون الكلمات غير كافية ، لقد اراد لمسرحه ان :

(ينقض على جمهور المشاهدين بكل ما كان يحدثه الطاعون والموت الأسود في القرون الوسطى من رعب ، وما له من تأثير مرقق يخلق جيشانا جسدياً واخلاقياً وعقلياً بين السكان الذين يعصف بهم) .

وبهذا الشكل يجسد أرتو مفهومه ل«مسرح القسوة» . لقد دافع أرتو في نظريته عن استخدام المسرح كعلاج وكان يدعو الى دراما تعتمد تكتيك الصدمة القاسية ، دراما تستخدم كل فنون سحر المسرح القديم كي تضع المشاهد امام جرائمه السرية وهواجسه وعداءاته . والقصد من ذلك تطهير المتفرج من احساسه بالأثم ، كما يقول أرتو . بهذا الشكل تظهر طاقاته القيمة

والحيوية على السطح . وفي نفس الوقت كان على المسرح الجديد ان يطرح بديلاً للحياة او «قرينا» يقدم معرفة بالواقع اكثر عمقا ودقة . كان أرتو يريد تثوير المسرح النفسي الرفيع المنهمك بالتحليل والنقد والتفكير بطريقة لا طائل منها . كثيرون ممن سبقوه رددوا مثل هذه الأراء من قبل ، الا انه هو الذي طرح فكرته الدخيلة الى فرنسا مؤكداً أن اخضاع المسرح للنص كان أسوأ نتيجة لهذا التعقيد على الخشبة . وبالطبع ما من مخرج خضع في ممارسته بشكل مطلق للكلمات ، ومع ذلك لن يكون في مسرح أرتو النموذجي اية مسرحية مكتوبة وانما ارتجال عن موضوع ما فقط . وهذا ما يخلق من اي عرض «حادثة من نوع ما» كما جاء في ترجمة ايسلن لهذا التعبير وهو يتساءل ان كانت هذه هي اول مرة يستخدم فيها هذا التعبير الذي صار شائعاً في الستينات من هذا القرن . وقد صادف ان أرتو كان ايضاً منهجياً متشدداً يحرص على تخطيط كل جزء تفصيلي مما كان سيبدو كارتجال ويمكن تلخيص برنامج أرتو لمسرح جديد على النحو التالي :

١ - يجب ان لا يكون المسرح اكثر من اربعة جدران عادية (ويحدد أرتو حظيرة او مخزن حبوب) يكون المتفرجون في الوسط بحيث يجري الحدث حولهم . ويمكن اضافة عمرات ضيقة ودهاليز تمكن الممثلين من الأداء على جميع المستويات وفي كل الجوانب ليسقط الضوء والصوت على الجمهور بقدر ما يسقط على الممثلين . وبهذا الشكل ، لن يكون هناك «ديكور» بالمعنى المألوف لافساح المجال للفراغ كي يتكلم بذاته . ومن اللافت للانتباه ان افكار أرتو عن الفراغ في المسرح تستجيب لخطط والترغروبيوس لمدرسة باوهاوس في المانيا ، وقد تم اختبارها بنجاح في مراكز كبرى في كل مكان بعد ثلاثين عاماً .

٢ - لا يجوز ان تكون الصور المسرحية في المسرح الجديد نسخاً منقولة عن الحياة الواقعية ، بل يجب ان يكون لها طابعها الخاص ولغتها الحية القادرة على التأثير في وعي الجمهور . ويجب ان يتمتع هذا المسرح بقدر كبير

من النشاط والخبرة المباشرة التي «تتخطى كل الحدود» وعليه ان يفعل في الحواس فعل التنويم المغناطيسي باستخدام المرئي والحسي والاعتماد على أداء مثليه وكأنهم تماثيل عملاقة باقنعة ضخمة . وينبغي ان يصمم هذا المسرح بشكل يشير طقسية تمكن الجمهور من المشاركة بها .

٣- على الخشبة ان تغمر الجمهور لا بالكلمات وانما بأصوات وصور وموسيقا ورقصات حية ملموسة تحرك اعصاب الجمهور من خلال تمازجها وتربطها . ويجب ان يدخل في هذه الحصيلة كل من اللون والضوء والأزياء وكل ما هو مسرحي ، وإذا ما استعملت الكلمات فان على الممثلين ان يستخدموا اصواتهم بطريقة خاصة اي نبراتهم وتراثيلهم لتتناسب مع الموسيقى والأدوات الجديدة .

٤- على الممثل ان «يستخدم احساسه» كما يستخدم المصارع عضلاته» وذلك بتطويرها وجعلها مقبولة من الجمهور بالاعتماد على تمارين الجسد وتمارين التنفس ، وعلى المخرج ان يكون الساحر الجديد والكاهن الجديد و«صانع الأسطورة» .

٥- اما مواضيع الدراما الجديدة فيجب ان تكون حول الآلهة والأبطال والغيلان القديمة والحديثة وعن القوى الطبيعية والصراعات الكونية الكبرى وعن «اشخاص مشهورين وجرائم بشعة وقضايا سامية» هذه هي المواضيع التي يجب على المسرح الجديد ان يحولها الى شعر خاص به مطبوع بالرعب والقسوة والاثارة الجنسية المناسبة «لما يتميز به هذا العصر من قلق واضطراب» .

ورغم انه ما من جانب في هذا البرنامج يخلو من السخف بشكل او بآخر فقد ظل موقف أرتو المعادي للواقعية صلبا بما فيه الكفاية . فالمسرح لا يستطيع اعادة تقديم الحياة الواقعية ، ولذلك يفضل ألا يحاول ذلك . انه لمن التناقض ان لا يستطيع الدراما الوصول الى الحياة الواقعية ، اي «الحقيقة الخارجية» لعالم مشاهدها الامن خلال بحثها عن «الحقيقة الداخلية» . بالاعتماد على تعابير المسرح الخاصة واللاواقعية اصلا . قد يستطيع هذا

التفكير الميتافيزيقي الى حد ما توضيح ابداع أرتو في مجال الصورة البصرية على الخشبة وبحته عن التعبير البصري . لقد وضعت أنماط من حركة الباليه تؤديها مجموعات من الممثلين في «آل سنسي» مثلاً لتوحي بمعان صوفيه تشد المشاهد الى دائرة السحر . وقد اعيد تقديم الصور الرمزية لهذه الدائرة خلال المسرحية التي تنتهي بالدولاب الذي تعذب عليه بياتريس . كان أرتو ايضاً يبغي التأثير من خلال الحركة البطيئة في الأداء واختلاط الدمى بالممثلين الحقيقيين ليعطي انطباعاً بمجتمع غريب . فقد أخذ الأفعنة الضخمة وتعابير الوجوه المؤسلة اضافة لإيماءات الأيدي الجنوبية الحادة من المسرح التعبيري الألماني في العقدين الأول والثاني من هذا القرن . لقد امكن دمج مجموعة من المؤثرات تتمثل في ترتيب الاشارات الالكترونية وتقليص الكلمات الى اصوات والتضخيم الميكانيكي والتشويه السريالي لتصميم الخشبة واستخدام بقع الضوء لاعطاء نتائج رمزية- تم التوفيق بين كل هذه الأشياء . ومع ذلك ، يظل من غير المؤكد ان كان أرتو استطاع تطبيق نظرياته . ان الانفعالية المغرقة في ذاتيتها وفرض المشاعر بلا هوادة على الجمهور واللدان جاءا نتيجة اساليب استقرائية ساهما في تخفيف دقة المسرحية او العرض وتشويش فهم المشاهد . عمل البيان الموجز عن العرض على جعل المشاهد يمسك بالاحساس التراجيدي الصحيح في مسرحية «آل سنسي» الا ان الجمهور الباريسي المتطور اختار بدلاً من ذلك الاحتجاج باقصى درجة من الضجة عرفها .

ظل النقاش حول أهمية أرتو ومسرح القسوة مع ذلك على اشده . فقد حاول الناقد والكاتب المسرحي الطليعي الأمريكي بول غودمان (١٩١١-١٩٢٧) دحض نظريات أرتو في مقالة شهيرة في مجلة «الامة» بتاريخ ٢٩ تشرين الثاني ١٩٥٨ . اشار غودمان الى وجوب بقاء المسرح الغربي بعيداً ، بشكل ما ، عن الطقسية البدائية التي يعتبر السحر حقيقياً فيها . ان «الوهم» المسرحي لدينا ليس بديلاً عن ذلك . وبدلاً من التطهير الحقيقي الذي قد تولده مثل هذه المناسبة الطقسية الحقيقية ، قدم أرتو هروباً مؤقتاً من عالم لا بد

للمتفرج المعاصر من العودة إليه ولكن بقدرة أقل على التكيف مع الواقع، كما يقول. ولذلك يستحيل تجاهل الأثر القوي الذي تحدثه علاقات الألفاظ المعنوية بشكل صرف في «التواصل الشخصي» بين الناس.

وتأييداً لأرتو، كتب الناقد ورئيس التحرير الأمريكي مارويتز لمجلة «تولين دراما» في شتاء عام ١٩٦٦ بأنه حتى ممثل «المنهج» المدرب على الأداء الواقعي المتشدد على طريقة ستانسلافسكي، قد يبدو متكلفاً وزائفاً إذا ما قورن بزميله في مسرح القسوة.

ان معيار ممثل «المنهج» في الصدق هو التركيز ومصادقية المشاعر الشخصية، أما الممثل عند أرتو فيعلم ان المشاعر ليست أكثر من رسالة عاطفية تظل دون ناقل مالم تأخذ شكل صورة معبرة واضحة. والفرق هو ان ممثل «المنهج» مقيد ببواعث عقلانية «في الوقت الذي يرى الممثل عند أرتو ان «أسمى الحقائق الفنية غير قابلة للبرهان» ومن وجهة نظر المؤلف، تفتقد دراما أرتو للثبات على الأقل، لأنها عملية اكتشاف يتجدد في كل مرة. وقد اعتقد مارويتز ان اساليب مسرح القسوة قادرة على تنبيه حواس الجمهور المتبلدة واجباره على اعادة النظر بقيمة تجربته الجمالية. وبشكل متقدم على زمنه في الثلاثينات طرح أرتو النقطة المناسبة للمزاج المضاد للواقعية الذي ساد في الستينات من هذا القرن.

فقد تأثر به كتاب مسرحيون يختلفون باتجاهاتهم، اختلاف جان جينيه وبيترفايس، واجتذبت أفكاره مخرجين من بلدان مختلفة حيث استطاع بعضهم تدريب فرقة كاملة حسب أساليب أرتو الراديكالية الجديدة في الأداء: في فرنسا نفسها، جان لوي بارو وفي بولندا جيرزي غروتوفسكي (مع انه لم يعترف بتأثير أرتو) وفي بريطانيا بيتر بروك (١٩٢٥-) وشارل مارويتز (١٩٣٤-) وفي امريكا جولييان بيك وجوديت مالينا ومسرحهما (المسرح الحي)، ريتشارد شيشنر وفرقته (مجموعة التمثيل). وجوزيف تشايكن والمسرح المفتوح، اضافة الى (البينيين) في وقت متأخر اكثر. وفي عام ١٩٦٣، كون بروك ومارويتز مجموعة تجريبية من الممثلين

تقتدي بفرقة شكسبير الملكية ولكن دون الخضوع لضغوط العروض العامة .
وقد انضمت اليها الممثلة غليندا جاكسون التي كانت ما تزال مغمورة .
ظلت هذه المجموعة اثني عشر اسبوعاً تجرب من خلال ارتجال مقاطع مختارة
للكشف عن مشاعر الممثلين الداخلية و«ايقاعاتهم» واخيراً جهزوا ورشة
يجربون فيها ما تعلموه، اطلقوا على عرضهم تيمنا اسم «مسرح القسوة» ثم
قدموه بشكل مختصر على نادي مسرح الفن الدرامي والموسيقي في أكاديمية
لندن . تميز هذا الحدث بتقديم نسخة تجريبية اولى لمسرحية أرتو «دفق الدم»
ومقاطع تصويرية قصيرة من نسخة مارويتز «هاملت» (وهي تمثل بداية
محاولاته التجريبية في مجال اعادة صياغة اعمال شكسبير) اضافة لمشاهد
من اعمال جينه التي لم يسبق تقديمها مثل «الستائر» ١٩٦١ . قدمت مشاهد
أرتو من قبل ممثلين كانوا يتلوون ألما على منصة بسيطة وبضع درجات و(يد
الاله) الضخمة النازلة من الأعلى والدم يتدفق منها . لقد كانت مفاجأة
للجمهور الذي وجد «هاملت» مختصرة ذات كلمات مشوهة واميراً دأمر كياً
يتأرجح من حبل يتدلى من الأعلى بحيث فقدت الكثير من معناها . كما ان
المقاطع المقدمة من أعمال جينه جعلت مسرحيته الغامضة اكثر غموضاً . الا
ان الحظ أسعف بروك ومسرح القسوة حين أرسل بيفرفايس (١٩٦٦ -)
الى بروك نسخة من مسرحيته «اضطهاد واغتيال جان- بول مارات كما قدمه
نزلاء مأوى تشارنتون باشراف الماركيز دي ساد» والتي كانت قد عرضت لأول
مرة من قبل كونراد سوينارسكي على مسرح شيلر في برلين عام ١٩٦٤ .
قدم عرض بروك لمسرحية «مارات/ ساد» كما صار اسمها، من قبل
فرقة شكسبير الملكية على مسرح ألدويك في لندن عام ١٩٦٥ . ولما كان
يعتمد على الممثلين المدربين باشرافه، اعتبرت هذه المناسبة اول اختبار كامل
لنظريات أرتو على صعيد الممارسة . ومع ذلك يصعب تكوين موقف نقدي
نهائي ، لأنه على الرغم من تصميم العرض بطريقة تهدف الى صدم
الحواس ، جاءت تقنيات كل من المسرحية والعرض بريختيه اكثر مما هي

أرتويه ، وهناك أيضاً من تأثير بيرانديللو مالا يمكن تجاهله . ويروى عن فايس قوله انه اراد ان يجمع في مسرحيته قوتي بريخت وارتو المتناقضتين في ظاهرها . ومثلما هو موضوع المسرحية نصف حقيقة ونصف خيال تماماً ، اعد النص ايضاً بشكل نصفه حوار مجهز والنصف الآخر ارتجال كمحاولة من فايس - كما يقول هو - لكتابة مسرحية «فكرية» تعرض بطريقة «حسية» .

صمم الخلفية سالي جاكوبس وهو اشد في الحرص على إبقاء الخشبة فارغة قدر الامكان ، مع إضاءتها بنور ابيض بارد على طريقة بريخت . يمثل المشهد الحمام العمومي للمأوى تشارنتون حيث كان الماركيز دي ساد قد أودع فعلاً في عام ١٨٠٨ . وقد ساهم مدير المأوى م . كولميه بتشجيع اصحاب الهوايات المسرحية من النزلاء ، كما قام دي ساد بكتابة مسرحية في هذه المناسبة عن موت جان بول مارات ، القائد الثوري الفرنسي . ان هذه الطقسية المكونة من مسرحية ضمن مسرحية والتي تكتمل بالكورس البريختي في هيئة المنادي هي الحدث المركزي ، فالجمهور الحقيقي يشاهد جمهور الخشبة المكون من كولميه وزوجته وابنته وهو يشاهد باغتيال غرائب السلوك الجنوني . وبهذا الشكل يتم تبعيد الحدث الداخلي للمسرحية بأفضل شكل بريختي .

تكن مساهمة أرتو الحسية بشكل واسع في معالجة العناصر المسرحية الداخلية . يقوم خمسة موسيقيين بعزف موسيقا ريتشارد بيلي الرديئة على طريقة كورت فاي ، في حين يعلق كورس غنائي رباعي - بلباس خشن كما في ايام الثورة الفرنسية - من خلال اغنية تهكمية على رداءة تمثيل المجانين . اما المجانين أنفسهم فيظهرون بلباس المشفى الأبيض ، ويستمر هذا العمل المقلق المتمثل في تقديم حالة الجنون طيلة العرض . ومن خلال ايماءات غريبة توحى بالهوان ، يقفز هؤلاء النزلاء البائسون ويطأطئون رؤوسهم مع التمتمة والصراخ بذل . وفي لحظة معينة يمثلون عملية الاعدام بالمقصلة فيتدفق دم أحمر ، ازرق وابيض في مجاري الحمام العمومي - وذلك توسيع لفكرة بروك في عرضه السابق لمسرحية «تيتوس أندرونيكوس» التي يرمز الشريط

الأحمر فيها لسفك الدماء . ولتصوير الفقراء في أبشع احوالهم اللانسانية ، يقوم النزلاء بتمثيل الجماهير الثورية ووهي تهتف بشعاراتها السياسية المطالبة بالحرية والممتزجة بصراخهم المذعور اليائس كسجناء في تشارنتون .

ان رسم الشخصيات في المسرحية الداخلية يعكس ، بشكل موفق ، الاصابات المرضية لهؤلاء النزلاء حيث يجلس مارات وهو يتلوى في حوض الحمام معصوباً بضمادات رطبة لتخفيف ألم مرضه الجلدي حين يخف توقد نار حماسه الثوري ، اما شارلوت كورداي ، المقدر لها ان تقتل مارات ، فيؤدى دورها اثناء السير في النوم . وفي نسخة بروك المعدلة ، تجلد دي ساد بشهوانية بشعرها الطويل في حين يصدر النزلاء صوت الجلد عن طريق شفاههم ، اما المندوب دويريت ، المهووس جنسياً ، فيقوم بايماءات فاحشة تجاه كورداي التي تظل لا مبالية الى ان يقيد تلافياً للخطر المحتمل .

دي ساد شاحب سمين مريض بالربو ومع ذلك فهو متوتو مهووس بنجاح مسرحيته . وفي النهاية تنمرد مجموعة المجانين بكاملها فيها جمون حراسهم قبل ان يتقدموا الى مقدم الخشبة مهددين كلا من جمهور الصالة وجمهور الخشبة . انها لحظة مواجهة . . . وفجأة تسمع صفرة ويتوقف الممثلون حالاً بشكل يدل على نهاية المسرحية . وحينما يصفق الجمهور بالطريقة التقليدية ، يصفق الممثلون ايضاً ولكن بشكل تهكمي تهديدي وكأن جمهور الخشبة والجمهور الحقيقي اصبحا جمهوراً واحداً .

انقسم النقد في كل من لندن ونيويورك بين رافض ومؤيد ، فأولئك الذين كرهوا المسرحية ، وجدوا خطأ في تاريخها السياسي .

تقول سوزان في كتابها «ضد الترجمة» ان اعجابها بعرض بروك كان مطلقاً فعلاً ، الا انها اشارت الى انه رغم وجود مضمون فكري هام في المسرحية يطرحه النقاش المتواصل حول اخفاق الثورة الفرنسية ، فان ذلك كان ثانوياً امام استخدام هذه الأفكار كـ «مثيرات حسية» محضة للمسرح . لم يعالج مضمون المسرحية الداخلية اخلاقياً وانما كتجربة جمالية . وحسب رأي

سونتاغ، هذا هو سبب سوء الفهم السائد بين النقاد الذين لم يرضهم المضمون الفكري لهذه المسرحية. ولما كان على الخشبة اما مجنوناً او مثلاً يقوم بدور، اي انهم متماثلون بشكل ما، فان الأساس الواقعي للقصة يقدم كشيء منفصل من خلال الحيل التبعيدية.

لم يقبل بروك بأن يدع الخصائص البريختية تتناقض مع آنية أرتو، فقد قال في مقدمته للنسخة الانكليزية من «مارات/ ساد» عام ١٩٦٤ :

«اعتقد ان المسرح كالحياة، يتكون من الصراع المتواصل بين الانطباعات والاحكام- الوهم واللاوهم يتعايشان بألم وبطريقة لا يمكن فصلهما.

وقد كان مقتنعاً بأن استيعاب فايس لكل من التعليمي والحسي كامل، وان نجاح عرضه كان على صلة مباشرة بالتقاء هذه التقنيات المتناقضة. وفي هذا يبدو بروك، بالطبع، مدركاً لتعارض الأساليب وتغيير المستويات التي تميزت بها افضل الاعمال المسرحية الاليزابيثية. ان «مارات/ ساد» قادرة على اطلاق الخيال اعتماداً على العناصر المسرحية المحضة بأفضل ما يعنيه ذلك من الاستخدام الأمثل للمسرح الفيزيقي، واجتياح «الحواجز الفكرية» عند جمهوره حسب كلمات بروك لجريدة نيويورك تايمز في كانون الثاني ١٩٦٦ لقد نجحت الصور الدرامية في هذه المسرحية في نقلنا من الواقع الى الكابوس من خلال حيلة المسرح ضمن المسرح وقيام المجنون بتمثيل دور العاقل.

ربما كان عرض «مارات/ ساد» أفضل تجارب بروك في مسرح القسوة اطلاقاً، وقد استمر هذا النجاح من خلال عرض «الولايات المتحدة» على مسرح الدويك عام ١٩٦٦ ومسرحية سينيكا «أوديب» على اولدفيك عام ١٩٦٨. بعدئذ، وبمساعدة مؤسسة فورد، استطاع بروك تأسيس المركز الدولي لبحوث المسرح في باريس عام ١٩٧٠. لقد بدأت تدريباته بمسرحية شكسبير «العاصفة» التي قدمت على مسرح راوند هاوس في لندن، ثم قدم عرضاً تجريبياً في باريس لمسرحية «تيمون الأثيني» على مسرح دي بوف دي نورد المهجور بباريس كما استأنف اختبار امكانيات المسرح غير اللفظي

وخصوصاً في مهرجان بيرسبوليس عام ١٩٧١ حيث قدم الشاعر تيد هيزز قصيدة «أورغست» «orghast» بلغة مكونة من الأصوات فقط . وقد استمر البحث عن لغة كونية للمسرح من خلال جولة بروك اللاحقة في غرب افريقيا حيث تبين ان ما تستطيع افريقيا تقديمه يختلف عما ترمي اليه اوربا ، فالتقاليد المشتركة بين الممثل والجمهور ما تزال جوهرية في تأثير اي نوع من العرض الدرامي .

ربما يعود اكتشاف مسرح أرتو جزئياً الى عام ١٩٧٦ حين اصبح بروك جزءاً مما اعتبره مايكل بلنغتون في الغارديان «موضوعاً ذا اهمية عالمية بصورة المركزة البسيطة» ، كان ذلك من خلال عرض مسرحية «الايك» «the ik» على مسرح راوند هاوس وهي قصة حقيقية عن قبيلة اوغندية مهجرة ، مقتبسة عن رواية كولن تورنبول «سكان الجبل» مثل فيها كل من دنيس كنان وكولن هيغنز ، وهي تعبر عن تفسخ الانسانية والروابط العائلية والحب الانساني وما يهددها من انقراض من خلال احكام ضمنية عامة ، وليس ذلك لمجرد ان الممثلين قضوا فترة من الزمن في افريقيا لاستيعاب ايقاعات الحياة القبلية فقط ، بل ايضاً لأن بروك بيراعته آمن عرضاً حياً موفقاً لتفاصيل المجاعة المرعبة قدم بكامله على خشبة خالية من الديكور يغطيها الرمل فقط . وتبع ذلك في عام ١٩٧٧ عرض مسرحية «أوبو» التي سبق ذكرها . كان مشروعه العالمي التالي يتضمن الملحمة الهندية العظيمة «المابهارتا» .

ولعله من نافل القول انه في الوقت الذي كانت فيه مثل هذه التجارب ستحظى برضى أرتو الكامل ، ظلت عودة بيتربروك المتكررة الى فرقة شكسبير الملكية واعمال شكسبير (خصوصاً «حلم ليلة منتصف صيف» ١٩٧٠ و«أنطوني وكليوباترة» ١٩٧٨) تذكرنا وتذكره بأن الكلمة قد ترسخت ومنذ أمد بعيد ، كعنصر لا بديل عنه في المسرح والتواصل المسرحي والخبرة المشتركة والدراما الطقسية .

* * *

١٥- المسرحية الوجودية

سارتر وكامو

«الذباب» ١٩٤٣ و«كاليغولا» ١٩٤٥

كان قادة الفكر في فرنسا يتجهون الى المسرح لنشر افكارهم، وهذا ما حصل من خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها، فخلال الاحتلال الألماني لمدينة باريس، كان هناك سلسلة من المسرحيات التي عكست الأزمة الاخلاقية لجمهور يرتاب بالتعاونين مع العدو المحتل وتهزه مخاوف وكرهية مكبوتة من سنوات الحرب والتعذيب والاعدامات. انه شعب اوشك ان يستسلم لليأس قبل ان يجد متنفساً في المسرح. خلال فترة قصيرة ظهر مسرح غير مألوف، ولمع اسم كل من جان بول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠) والبير كامو (١٩١٣-١٩٦٠) فأصبحا بمثابة صرخة استنهاض سرية، كما صار حضور مسرحياتهما بمثابة الاشتراك في عمل معاد للمحتل الموجود على الأبواب.

وحين اعيد افتتاح المسارح بعد سقوط فرنسا عام ١٩٤٠ سمح الرقيب الألماني بعرض مسرحية برناردشو «القديسة جوان» التي لم تخطر على بال، وذلك لأنها تبدو معادية للبريطانيين. أليست هي المسرحية التي، في نهاية الأمر، تصور البريطانيين وهم يحرقون البطلة القومية الفرنسية؟ لكن الجمهور الباريسي ادرك في المحصلة- بشكل تلقائي ان الحملة لطرد الانكليز من فرنسا تحمل رغبتهم ذاتها للتخلص من قوات الاحتلال الألماني. وحين بدأ سارتر بكتابة مسرحيته «الذباب» ١٩٤٢ كان حريصاً على اختيار موضوع ميثولوجي ليخفي موضوع مسرحيته عن الرقيب الألماني وليقدم، في الوقت ذاته، لهذا الجمهور المحاصر دليلاً على ان الوضع الفرنسي ليس جديداً، بل قديم قدم الانسان ذاته. عندئذ وفي عام ١٩٤٣، بدأت عروض مسرحية

«أنتيغونا» لجان أنوي (١٩١٠-) محققة رقماً قياسيماً على مسرح الأثيلية لأن بطلتها الصغيرة ترفض بعناد كل اشكال التخاذل والحلول الوسطية . لقد شعر المشاهد الفرنسي ان هذه الحالة هي حالته هو . فحين اعلنت أنتيغونا انه ما من شيء يمنعها من دفن اخيها كان الجمهور الفرنسي يسمع صوت المقاومة وينتشي بذلك «لم تفعلين ذلك؟» يوجه لها السؤال فتجيب دون تردد «من أجلي أنا» . استاء بعض المشاهدين لأن الطاغية كريون- الذي فهمه الآخرون على انه المحتل النازي- اعطي فرصة للدفاع عن نفسه بنجاح وهو يبرر الحاجة الى حل وسط . لم تفلح محاولات المؤلف الرامية لنفي استخدام الهجاء السياسي في مسرحيته . كان أنوي مسرحياً قبل ان يكون سياسياً ولذلك توفرت في «أنتيغونا» بمحض الصدفة جميع متطلبات المسرحية المعادية للنازية تلك هي قوة الظرف السياسي القادر على تحديد النجاح او الفشل على الخشبة .

كان سارتر اسيراً في المانيا عام ١٩٤٠ حيث اطلق سراحه خطأ وكان في السجن قد كتب وعرض مسرحية مستوحاة من الكتاب المقدس لزملائه الأسرى . لم تنشر هذه المسرحية الا ان سارتر كان يلاحظ تركيز واهتمام جمهوره الشديدين في مثل تلك الظروف القاهرة في ظل الأسر . تلك المناسبة ، عرفته كما يقول ، على طبيعة وفائدة الخبرة المشتركة في المسرح ، كما بررت له ، بتعابير درامية ، متابعته للفلسفة التي كان قد بدأ صياغتها قبل الحرب ، انها «الوجودية» التي ترى الانسان مخلوقاً وحيداً يعاني القلق واليأس في عالم لا معنى له ، وانه كان موجوداً مجرد وجود الى ان قام بتحديد خيار حاسم ومصيري يتعلق بمسار حياته المستقبلية . من خلال هذا الخيار يكتسب المرء هويته ، اي هدفه وكرامته كإنسان ، وهذا الانسان الوجودي يفضل اعتناق قضية سياسية او اجتماعية لكي يحقق الهدف ويضمن الكرامة . وبترجمة هذه الأفكار الى صيغة مسرحية ، أصبح اسم سارتر مرادفاً للمسرح «الملتزم» اي الفعل السياسي أو الاجتماعي بالمعنى

الايجابي . تمثل مسرحياته اهتماماته الفلسفية كوجودي . ان مسرحيته «في الكاميرا» كما سميت في بريطانيا او «الطريق المسدود» كمال في امريكا ١٩٤٤ مسرحية ذات بنية درامية ناجحة حول مداورة ثلاثة اشخاص مرغمين على العيش معاً في غرفة صغيرة في الجحيم . ومسرحيته «رجال بلا ظلال» ١٩٤٦ تصور حالة بعض الرجال وهم يتعرضون للتعذيب الجسدي ، اما مسرحية «الأيدي القذرة» او «الجريمة» كما سميت في بريطانيا و«الأيدي القذرة» او «الاغتيال» في امريكا ١٩٤٨ فتبين الدوافع الحقيقية للقيام بالاغتيالات السياسية .

ومثل أنوي ، اصبح كامو ايضاً أحد المعبرين عن روح المقاومة السرية الفرنسية حين نشر مقالة فلسفية طويلة هي «اسطورة سيزيف» في عام ١٩٤٨ . فبالنسبة لكامو ، كانت شخصية سيزيف الأسطورية تمثل النموذج الحقيقي لبطل «عبي» حكمت عليه الآلهة ، والى الأبد ، بدفع حجر الى قمة الجبل ليعود فيتدحرج من جديد الى الأسفل بتأثير وزنه . لقد قدم مغزى الجهد العقيم والوجود السخيف . ومع ان كامو انكر ايه صلة له بوجودية سارتر ، فان كتابه اصبح بمثابة بيان للدراما الوجودية الجديدة التي صارت تعرف فيما بعد بمسرح العبث ، ففي هذا الكتاب يؤكد كامو على ضرورة وشرعية التساؤل حول وجود اي معنى للحياة . وحول احساس الانسان بغربته في هذا العالم الغريب ، اكد ان هذا التعارض بين الانسان والحياة هو ذاته الاحساس بالعبثية ، فهل الانتحار هو السبيل لاقتلاع هذا الاحساس ؟ كلا ، بل بالتصدي لما هو غير عقلاني يمكن تجاوز العدمية ، ذلك لأن القلب الانساني يحمل «توقاً شديداً للوضوح» : «ولو كان العالم واضحاً ، لما وجد الفن» . كان كامو يحتج ، في كل جزء من رواياته ومسرحياته ، باسم الجيل الذي مزقته الحرب ضد مخاوف الانسان من الموت وضعفه في وجه تفاهة الوجود .

تشترك المسرحيات التي نالت اعجاب الجمهور الباريسي ، اثناء الحرب ، بتشدها الكلاسيكي وهدفها الأخلاقي العنيف ، وكلاهما صار أقل جاذبية بعد زوال جو التوتر الذي خلقتة الحرب . فحين عرضت «أنتيغونا»

مثلا في نيويورك من قبل كاترين كورنيل في ظروف مختلفة عام ١٩٤٦ ، لم يجد الجمهور ما يبرر العودة الى الأسطورة الاغريقية ، كما اعتبر التشخيص الواقعي في المسرحية ضعيفاً ، وهذا ما كان يجب توقعه على الخشبة الأمريكية . لقد تدخل سارتر للدفاع عن المسرحية في «فنون المسرح» ثم تابع توضيح آرائه في «ما هو الأدب؟» ١٩٤٨ . يمكن النظر الى السمة العامة التي اعتبرها سارتر وجودية في المسرحيات الفرنسية لهذه الفترة ، في هذا السياق التاريخي ، كتتنوع اخر للرمزية في المسرح الحديث . وكما يقول سارتر ، ابتعدت الدراما الفلسفية الجديدة عمداً عن الواقعية النفسية ، رافضة ذلك المسرح الذي يتم فيه اختيار موقف درامي وتطويره لمجرد تصوير الشخصيات من خلاله . فلم تكن مسرحية أنوي «أنتيغونا» مثلاً «دراسة للطبيعة البشرية» بالمعنى المألوف ، كما لم تكن «طبيعية» حسب تعريف القرن التاسع عشر . ولم تعمل شخصية أنتيغونا في هذه المسرحية على شرح اهتمامات مجتمعها او تحليل مظاهر عامل وراثي معين او البيئة . كانت بشكل اساسي مسرحية «موقف» مثلت فيه أنتيغونا «الازادة المجردة» ضمن موقف شمولي اختيار لالقاء الضوء على «ظرف انساني» يعنى بوضع الجنس البشري ككل لا بحالة المجتمع . ولم يكن الاهتمام الدرامي منصباً على الشخص او شخصية الأميرة الاغريقية الشابة ، وانما على الخيار الذي ارادته وسبب اختيارها له . ولذلك يكون اي تأكيد ، في الإخراج ، على شخصية أنتيغونا او كريون في غير محله كلياً .

اجتمعت هذه الخصائص بمسرحية «أنتيغونا» لأنوي بشكل جعلها مطابقة تماماً للصيغة التي يريد سارتر في مسرحية وجودية ، وعلى كل حال يبقى من الصحيح ، كما كان سارتر يؤكد ، ان مشروعه من اجل «مسرح موقف» يهدف الى مسرح يعالج خبرات عامة وحقوقاً انسانية مشتركة وصراعات شاملة وقيماً عليا وعواطف اساسية . لقد كان عودة لعناصر الكلاسيكية حسب مفهوم كورنيه . ان الدراما الوجودية ، مثل التراجيديا الكلاسيكية الاغريقية او الفرنسية ، سرعان ما تزعج شخصيتها المركزية في

صراع رمزي، ثم تقترب في شكلها، من الوحدات الكلاسيكية من خلال الاقتصاد والتركيز على حدث واحد. وفي أحسن أحوالها، يكون حوارها بسيطاً ومقتصداً إلى درجة الجمود والملل. لم تكن مثل هذه الدراما بحاجة إلى استخدام الرموز اللفظية والبصرية لذاتها، لذلك ظهرت على شكل مسرح رمزي خيالي يريد تقديم نوع من الميثولوجيا الحديثة. ولئن بدت شخصياته من لحم ودم، فما ذلك إلا لدفع المشاهد إلى ادانة واقعه قبل ان تنتقل المسرحية إلى ارغامه على التصريح أو التلميح بكونية وجوده.

ولحسن حظ جميع الأطراف- مؤلف وممثل ومشاهد- يؤدي صراع المصالح القوي الذي يتضمنه الخيار الوجودي إلى تعبير درامي مليء بالتحدي والتشويق. وفي حين تعرض حركات سارتر فلسفته الشخصية بشكل رمزي، نجد مسرحياته طبيعية في معالجاتها من جانب آخر. ولا يغير مضمونها الوجودي شيئاً من حقيقة ان على الممثلين ان يمثلوا طبقاً لمبادئ ستانيسلافسكي المعمول بها في اية مسرحية واقعية. والحقيقة ان بعض رواد المسرح اهتموا بالمسرحية الوجودية لما فيها من إثارة فلسفية فقط، كما ان طابع العنف الذي اتسم به العديد من مسرحيات سارتر عزز من شعبيتها.

تعتبر مسرحية «الذباب» بشكل خاص، مثالاً هاماً على ما كان يجري. فهذه المسرحية تجدد مسرحية اسخيلوس «اوريسيا» بتصرف لتقدم للباريسيين قصة مقاومة ضد الاحتلال الالمانى وحكومة فيشي. قدمها دولان لأول مرة على مسرح سارابرنار عام ١٩٤٣، وقد صمم الديكور والأقنعة والتماثيل هنري جورج آدم. يعود اوريسس متكرراً إلى مدينة أرغوس حيث كان والده أغاممنون قد قتل على يد زوجته، ام اوريسس (كليتمنسترا) قبل خمسة عشر عاماً. انه في وضع معقد، فالمدينة تزح تحت وطأة وباء من الذباب المنتقم لأن زيوس (الذي مثله دولان نفسه) استطاع بحكمته اقناع الناس بمسؤوليتهم عن جريمة القتل وبهذه الطريقة استطاعت الآلهة استعبادهم.

كان قناع زيوس مصمماً بشكل يبدو فيه نظرتة بلهاء ورأسه مخيفاً، كما تذكرنا حركات نساء أرغوس، الشبيه بحركات الذباب، بوصف سارتر لعجوز بوفيل في روايته «الغثيان» ١٩٣٨ :

(وفجأة تصبح أكثر جرأة، تعدو عبر الغناء بقدر ما تساعد رجلها، تقف لحظة امام التمثال، فكأها يرتجفان. عندئذ تعدو راجعة بمظهرها الأسود مقابل المنصة الوردية ثم تختفي داخل شق الجدار).

يشهد أوريسستس أيضاً خزي اخته الكترا التي تعيش في البيت ضمن جو من الكراهية مع امها وزوج امها، أجيسستوس. يصور الفصل الثاني من المسرحية مهرجان الذنب والندم الذي يقيمه الأرغوسيون والذي سترقص فيه الكترا في محاولة لانهاء الشقاء الذي جلبه الناس على انفسهم. تلك هي اللحظة التي يختارها أوريسستس للكشف عن هويته وقتل كليتمسترا من اجل المدينة. وعلى كل حال، يبقى الذباب الكريه، بالحاح من زيوس، وينشط مثل الطاعون في رواية كامو، وبعد ذلك يلاحق أوريسستس والكترا وكأنه ربات الانتقام، الى مقام أبولو. الكترا هي الضعيفة ولذلك تعلن الندم وتعود الى ظل زيوس. اما أوريسستس القوي فيتحدها ويعلن حريته. لقد اقترف جريمة قتل امه دون ندم واختار البقاء وحيداً. تنتهي المسرحية مع مغادرة أوريسستس المنتصر للمدينة تلاحقه اسراب الذباب وربات الانتقام.

يكاد خروج أوريسستس عن الخشبة ان يكون هزلياً، وهو مرتبط بالأخطار التي تنتج عن هذا المفهوم المسرحي المثير. تعاني هذه المسرحية من كثرة المقاطع الجدلية الطويلة التي تجعل أفكار سارتر عvisية على المسرحية الكاملة مما جعل أداءها مقتصرأ على الألقاء. الا ان قصة المسرحية وبالتالي رمزية موقفها، كانا على درجة من البساطة والقوة تكفيان لصياغة قيمة اخلاقية بتعابير اليغورية. واذا كانت مسرحية «الذباب» لا تقنع المشاهد، بجدوى الوجودية، فانها مقبولة بشكل ما كعمل درامي حديث حول البطولة الفردية في وجه العدو والتعبير عن السخط الاجتماعي. ولكن ذلك كله لا يصرف الانتباه عن أهمية وضرورة العرض الأول لهذه المسرحية في عام

١٩٤٣ والتوافق بين الحدث الدرامي وسياقه التاريخي ، كان سارتر نفسه قد اشار الى جرأة دولان حين عرض هذه المسرحية بباريس المحتلة :

(كان ذلك عام ١٩٤٣ حين ارادت حكومة فيشي ان تدفعنا الى الاحساس بالندم والعار . وبكتابة مسرحية «الذباب» كنت احاول المساهمة بما استطيعه لاستئصال مرض الندم هذا والتخلص من العار الذي كان فيشي يحاول فرضه علينا . كان المتعاونون مع المحتل يعتبرونه أمراً عادياً . ولذلك نجحت الحملات الصحفية باجبار مسرح سارابر نار على وقف المسرحية مما جعل هذا العمل المتميز لأعظم مخرج عندنا يذهب سدى) .

لقد حدّ التوجه الفلسفي ايضاً من نجاح مسرحيات كامو بشكل كامل على المسرح على الرغم من انه كان من المعجبين بكوبو ، وله خبرة طويلة كمخرج وممثل خلافاً لسارتر . فقد أسس المسرح الشيوعي ، دي ترفاي عام (١٩٣٦-١٩٣٧) وحين ترك الحزب انشأ مسرح دوليكيب الذي استمر من ١٩٣٧-١٩٣٩ . وقد قدمت مسرحية «كاليغولا» خلال الحرب ايضاً باخراج بول أوتلي على مسرح ايربرتو عام ١٩٤٥ . كتبت هذه المسرحية عام ١٩٣٩ وكان واضحاً ان كامو اختار هذا العنوان لغاية في نفسه ، استمر عرضها لمدة عام تقريباً خلال ١٩٤٥ ، قام جيرار فيليب بالدور الرئيسي . ويمكن اعتبارها اهم مسرحيات كامو قيمة . والمؤكد انها إحدى اهم مسرحياته التي تمسرح فلسفته في العبث الوجودي .

وصف كامو مسرحية «كاليغولا» بأنها تراجيديا فكرية ، معالج من خلالها التاريخ الروماني بحرية كاملة . فمن خلال حزن كاليغولا على موت اخته التي سبق ان مارس معها سفاح القربى ، يقر هذا الامبراطور الشاب أن على روما ان تحكم بمنطق الكون الأعمى القبيح . وعلى جميع الأرستقراطيين ان يتخلوا عن ثرواتهم للدولة ويستعدوا للموت . كاليغولا ذو المزاج اللطيف في البداية يتحول الآن الى طاغية شرس ليعرف الآخرين بهذا العالم الوحشي الذي يعيشون فيه . هاهو ذا ينزل الموت جوعاً بالفقراء ويهلك معظم الأغنياء حتى انه يخنق عشيقته .

ولكن بالرغم من كل هذا اللامنتطق في العيشة يفشل في الوصول الى السعادة، وقبل ان يطعن حتى الموت يحصل المشيء المنطقي الوحيد في المسرحية وهو انه يصرخ في وجه صورته في المرأة ويقذفها بكرسي صغير . كانت المسرحية مقبولة لدى جمهور باريس لأنه رأى فيها تطابقاً بين فلسفة كاليغولا الاستبدادية من جهة والنازية والفاشية الكريهيتين من جهة أخرى، كما رأى كلا من هتلر وموسوليني في جنون عظمته . ومع ذلك تعيد هذه المسرحية - كعمل درامي - تقديم سلسلة من المخاوف، الا انها بالرغم من كل مقوماتها الفلسفية تخفق في مسرحية اي صراع اخلاقي في اعماق كاليغولا . واخيراً، ليست هذه هي رغبة المؤلف الوجودي في الافلات من قيود الواقعية النفسية الضيقة؟ ربما جاء التعويض عن ذلك في المسرحية من خلال سبر العقل البشري . ومثلما احب سيزيف الحياة ومع ذلك عوقب بعيشة، يموت كاليغولا دون امل للمستقبل فتأتي حصيلة المسرحية سلبية بشكل كلي .

تعتبر الأفكار المعقدة والرسالة غير المقنعة التي تحاول التعبير عنها سبباً في قصر حياة الدراما الوجودية وفي الحد من انتشارها خارج باريس . ان دخول الكاتب الى المسرح اعتماداً على نظرية فلسفية يعادل في خطورته اعتماد الممثل في تمثيله لعمل تراجيدي، على مجرد معرفته بنظرية ما في التراجيديا . وماله دلالة هو ان يكون جان أنوي الوحيد - ضمن هذه الظاهرة الغربية لمسرح فترة الحرب في فرنسا - الذي تابع تأليف مسرحيات أكثر وأفضل (حوالي اربعين مسرحية) استطاعت كل منها بطريقتها الخاصة ان تكون عملاً مسرحياً ساخراً ينال شعبية واسعة . وتختلف اعماله في تنوعها من شبه هزلي كـ «رقصة مصارعى الثيران» ١٩٥٢ حتى التراجيدي تقريباً مثل «بيكيت» ١٩٥٩ التي يمكن اعتبارها افضل معالجة، حتى هذا الوقت، للعلاقة بين هذا القس وملكه .

في النهاية ليس لأنوي اي موقف فلسفي محدد . وعلى كل حال يمكن ان نحدد لهجة واسلوب مسرحياته اكثر مما نعطي تعريفاً لها اذا قلنا انها «مسرحيات سوداء» «مسرحيات متفائلة»، «مسرحيات مذهلة» و«مسرحيات مرهقة» .

١٦- مسرح العبث

بيكيت وبنتر

«بانتظار غودو» ١٩٥٢

مرة أخرى تصبح باريس عاصمة الفن المسرحي في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، كما صار اسم المسرح الفرنسي مرتبطاً بثورة الدراما السريالية التي لم تدم طويلاً والتي صارت تعرف بـ «مسرح العبث». وهي مرتبطة بذلك العقد المضطرب الذي بدأ بمسرحية بيكيت «بانتظار غودو» ١٩٥٢ و«الملك يموت» ١٩٦٢ ليونسكو. انه عقد «الحرب الباردة» بما شاهده من توتر شديد في العلاقات بين الغرب والشرق. لم يكن هؤلاء المؤلفون، الذين يعيشون في باريس ويصنفون كعشيين في تلك الفترة يمثلون مدرسة واحدة او يشتركون بقضية او فلسفة محددة. لقد جاء كل من بيكيت، يونسكو، آدموف وأربال من ارضيات مختلفة جداً: وهم على التوالي من مواليد ايرلندا، رومانيا، روسيا واسبانيا. وان جان جينيه، الفرنسي الوحيد الذي يمكن وضعه ضمن هذه المجموعة سرعان ما تبين انه لم يكتب بنفس المنحى للمسرح، ولذلك سنفرده فصلاً مستقلاً (الفصل ١٨). ولم يكن بيكيت ومجموعته شباباً طائشين بتمردهم، ففي عام ١٩٥٢ كان أربال هو الوحيد الذي لم يبلغ الأربعين من عمره، كما لم يكن هؤلاء الكتاب على صلة بأية تطورات معينة في مجال الممارسة على الخشبة، وان كان عمل المخرج روجيه بلان (١٩٠٧-) مع كل من بيكيت وجينيه عاد عليه بشهرة واسعة.

لقد كان مسرح العبث، مثل الحركة المسرحية الأيرلندية، مسرح مؤلف لا مسرح مخرج.

يمكن تفسير ظهور العبثية الفرنسية المفاجيء- جزئياً- على انها ردة فعل عديمة على الوحشية وغرف الغاز والقنابل الذرية التي شهدتها الحرب لقد كشف مسرح العبث عن الجانب السلبي في وجودية سارتر، وعبر عن بؤس وعقم عالم بدا بدون أهداف . تقدم الصور القائمة في مسرحية بيكيت «بانتظار غودو» ١٩٥٧ وجوداً انسانياً يشبه «فترة سجن لا تطاق» تنقضي «بين الولادة الاجبارية والموت الاجباري الأكثر سوءاً» كما يصفها بشكل موفق ريتشاردكو في كتابه «بيكيت» . تتسع حياتنا بحرية مؤقتة الا انها «حرية العبد في الزحف شرقاً على ظهر سفينة غرباً» الموت هو الموضوع البارز في مسرحية يونسكو «الملك يموت» جنباً الى جنب مع الانحلال الفعلي للعقل والجسد . تصور كل اشارة صادرة عن الخشبة في هذه الأعمال لا معقولة يراد منها خلق الصدمة والمفاجأة . وتعكس نظرتها الكئيبة لحياة انسان كيركيغارد البائس السلبي الملحد حتى النهاية- الا اذا كان المرء مستعداً للايمان بأن ما هو سلبي قد يحوي حافزاً ما للقيام بعمل ايجابي ، وكأنا نقول : «ما دام امت الامور على هذه الدرجة من الفظاعة ، فلم لا نتصرف ازاءها بشكل ما؟» بعد عشر سنوات اصبحت لفظة «العبث» بالمعنى الوجودي الذي استخدمه كامو في «اسطورة سيزيف» ضيقة جداً في مدلولها الذي صار يشير الى انسان وقع في شرك عالم عدائي مطلق الذاتية ، وجد ليخلق الكابوس الذي يمكن ان ينشأ حين يبلغ الخواء والعزلة والصمت أقصى مدى .

تقع المسرحيات العبثية ضمن التراث الرمزي ، كما كانت خالية من اية عقدة منطقية او تشخيص بأي معنى تقليدي ، فشخصياتها تفتقر الى الدوافع الموجودة في الدراما الواقعية وبهذا الشكل يتعمق احساسها بالعبثية . كما يعمل غياب الحبكة على ابراز رتابة وتكرارية الزمن في القضايا الانسانية . ولا يزيد الحوار ، بشكل عام عن كونه سلسلة من الكليشيهات المفككة التي تحجّم المتحدثين الى مجرد آلات ناطقة . وهذه المسرحيات لا تناقش الظرف الانساني ، بل تحاول ببساطة تصويره في أسوأ احواله من خلال صور ساخطة بقصد تحرير الساذج من اوهامه وتوجيه صدمة للقانع بواقعه .

ونتيجة لهذا المضمون الاحادي، طرحت العبثية مجموعة من المسائل العملية الخاصة على الكاتب الذي يريد شق طريقه في عالم المسرح. عدمية تتنافى مع كل ما حققه الفن الدرامي في الماضي. وازضافة لذلك، فان تطرف الرؤى العبثية يجعل التعبير عنها متعذراً على الخشبة. ولذلك تبنى هؤلاء المؤلفون طرقاً اسلوبية لشد اهتمام الجمهور وخلق نوع من الغربال يعمل على تنقية العبارة المسرحية، وفي الوقت نفسه يخفف من مقاومة المشاهد. وتكاد هذه الطرق المعتمدة تعادل ما نجده في الهزليات (الفارس) حيث تبين ان الضحكة افضل الحيل في امتصاص قلق المشاهد.

اعتمدت مسرحيات صامويل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩) المتكررة على مضمون وتقنيات الايماء ومسرح المنوعات (ميوزيك هول) والسيرك والكوميديا الارتجالية (كوميديا ديلارتي) في تصويرها لنشاط الحياة اليومية. فجميع شخصيات «غودو» و«لعبة النهاية» من فلاديمير وايستراغون، بوزو ولاكي، هام وكلوف حتى ناغ ونيل هي ازواج من الكوميديين او المهرجين تلهي نفسها وبالتالي مشاهداها، بالحركات وتداخل الحوار والبراعة البهلوانية والاسترخاء حتى النوم واختطاف القبعات (ثلاث قبعات لرأسين). وهكذا يتقاتل هذان المتسكعان اللذان ينتظران غودو ويأكلان ويحاولان النوم الى درجة انهما يحاولان الانتحار على طريقة ممثلي هذه الأنواع من الدراما. كما ان ما يوحى به تهريجهما من سلوك غريب وتخل عن الكرامة يجعلها صورة عبثية للحياة. ولذلك قام كوميدي محترف (من الفودفيل) هو بيرت لاريدور ايستراغون في اول عرض امريكي لمسرحية «غودو». لا يعتبر نشاط هذه الشخصيات «حدثاً» بالمعنى الذي يؤدي الى تصور قصة؛ انه مجرد «أداء» اي حضور مرثي لشخصية مسلية. ففي روايات بيكيت يصبح الوجود لا شيء الا في الخيال فقط. وهذا مفهوم يصعب تجسيده على الخشبة من قبل ممثلين حقيقيين. ولذلك فان مهرجيه عبارة عن تجريدات تمثل طبيعة الوجود اكثر من تمثيلها للبشر. وهكذا ينتظر

ديدي وغوغو الى ما لا نهاية، وينتظر هام وكلوف النهاية التي لا تأتي كأشكال منقوشة في الزمن، الا انهم يفعلون ذلك بحيوية مثيرة للشفقة فتصبح عملية مشاهدتهم شيئاً مضحكاً.

وكما هو الحال في الفارس، فان السبب والنتيجة ساقطان من الحساب، وقد يتم تسريع الزمن او الحد من حركته. ولا يخضع القدر لأي تنبؤ ولذلك يصبح كل شيء متوقفاً وهذا ما يبدو عالم لا عقلاني. ففي «غودو» يظهر صبي فجأة ليعلن ان غودو سيفي بوعده غداً. وحين يأتي غداً يظهر الفتى ثانية ليعيد نفس المعلومات، ولكن هل هو الغد، وهل الصبي هو الصبي نفسه؟ ومع ذلك فان ما تراه عيوننا يشير الى مرور الزمن ما دامت قد ظهرت ورقة او اثنتان على الشجرة الذابلة. ففي مثل هذه الظروف من التكرارية الفظيعة والتماثل يبرز أي اختلاف «بسيط» بشكل واضح، وهذا هو شأن تلك الأوراق القليلة البائسة على الشجرة. اذن، ماذا عن تأثير عمى بوزو المفاجيء؟ وفي «العبة النهاية» يجلس هام مشلولاً أعمى، بائساً في كرسي وهو يفكر في أمر والديه المبتوري الأرجل.

ناغ ونيل محجوزان على نحو غرائبي في برميلين للقمامة؛ ووحده كلوف، خادم هام، الذي يتحرك بحرية، الا انه سجين مثلهم تماماً ما دام لا يستطيع المغادرة. وبهذا الشكل نرى كلا منهم متكلاً على الآخر وبشكل يشير الضحك وان تكن ضحكة خالية من الفرح.

تقدم مثل هذه الدراما، في أحسن احوالها، نوعاً من الشعر والايقاع في شكل كوميدى واسلوب هزلي خاصين بها. وهذه الطريقة الكوميدية بالذات هي التي جعلت مسرح العبث اكثر انتشاراً من المسرحيات الخاصة والسريالية التي قدمها كل من أبو لينير وكوكتو. ففي بريطانيا، عرض العديد من مسرحيات هارولد بتر المبكرة في التلفزيون فاستطاعت ارضاء الجمهور الشعبي بشكل مذهش. لقد عرضت مسرحية «غودو» في العديد من السجون. وبدت واضحة ومفهومة بشكل لا لبس فيه. والآن بعد تجاوز

الغربة الأولية في الأساليب العبثية، أصبح أسلوب كل من بيكيب ويونسكو وبنتر مألوفاً تماماً مثلما أصبحت رسوم بيكاسو الثنائية الأبعاد ذات مكانة رفيعة تناسب الملصقات الدعائية خلال وقت قصير.

ونظراً للصدقة التي كانت تربط روجيه بلان بأرتو وصلته باخراج مسرحية «ال سنسي» عام ١٩٥٣ تكون الإحساس بان مسرح العبث مدين لمسرح القسوة. وعلى كل حال ان المنطق المتلوي للحماقة، والذي يمثل سمة فكرية اساسية في مسرحيات بيكيت ويونسكو، يجعلها بعيدة عن العاطفية المفرطة المميزة لمسرح أرتو، وكل ما يبقى من نظرية أرتو عن القسوة في أفضل مسرحيات اللامعقول هو فكرة عامة عن تعريض المشاهد للخوف. وكما سوف يتبين، نرى كل مؤلف يعبر عن فهمه الخاص للعبث بطريقته الخاصة أيضاً، وان يكن بعضهم اكثر ايجابية من الآخرين، مع ان الظرف هو الصفة العامة.

كتبت مسرحية «غودو» بالفرنسية بين عامي ١٩٤٧-١٩٤٩ ونشرت عام ١٩٥٢. وقد صرح بيكيت انه كتبها بالفرنسية ليضمن بساطة كلماتها. كان قد شاهد عرض بلان لمسرحية «موسيقا الشبح» عام ١٩٤٩ ونظراً لاجابه بها ارسل له مسرحيته «بانتظار غودو» و«ايلوتيريا eleutheria» التي كتبت عام ١٩٤٧ ولم تكن قد نشرت بعد. أعجب بلان بالمسرحيتين، الا ان ثلاث سنوات مرت قبل ان يستطيع تأمين المال اللازم لاجراج اي منهما. وحين واثته الفرصة، اختار «غودو» لأنها اقل كلفة واكثر بساطة على الخشبة وتحتاج خمس شخصيات فقط. وهكذا كان الأمر عام ١٩٣٥ حيث عرضت لوقت قصير على مسرح بايبلون الصغير في جادة راسبي، وهذا المسرح لم يعد موجوداً. بهذا الشكل أصبح روجيه بلان اول واهم من اوجد الصلة بين بيكيت والمسرح المحترف. قام ماتياس بتصميم الديكور وقام بلان نفسه بدور بوزو وجان مارتان بدور لاكي وبيير لا تور بدور ايستراغون ولوسيان ريمبورغ بدور فلاديمير (وقد هاجم هذا العرض نقاد بارزون امثال جان جاك غوتي في الفيغارو وتييري مولينييه في روفي دوباري). وحده سيلفان زيغل في لييراسيون الذي وجد العرض عملاً ايجابياً. ولكن لحسن الحظ حضر العديد

من المؤلفين الكبار هذا العرض فأسهمت اطراءاتهم من خلال «الفنون» و«النقد» خلال تلك الفترة الحرجة ، كانون الثاني وشباط من عام ١٩٥٣ في تغيير مسار التاريخ المسرحي بشكل من الأشكال . فقد اعتبرها جاك اوبرتي «عملاً كاملاً» وقال عنها أرمان سالاكرو بانها «مسرحية العصر» التي طال انتظارها . واكثر من ذلك يقول أنوي ، بأن تلك الأمسية تمتعت بنفس الأهمية التي حظي بها اول عرض لأعمال بيرانديللو الذي قدمه بيتوفيف في باريس عام ١٩٢٣ (فنون ٢٧ ، كانون الثاني) . وسرعان ما ترجمت هذه المسرحية الى عدة لغات وعرضت على مسارح العالم لتثير نقاشات لانهاية لها . وقد استخلص ملفين فريدمان بشكل ناجح جميع التفسيرات المختلفة في «الدراما الحديثة» كانون الأول ١٩٦٦ . كما قام جون فليشر وجون سيرلينغ بجمع كل التعليقات المتناقضة حول عروضها في كتابهما «بيكيت : دراسة لمسرحياته» ١٩٢٧ . ان هذه المسرحية هي التي دفعت بالدراما العبثية الجديدة الى الشهرة السريعة ، كما حضت المؤلفين الأقل شأنًا في كل مكان على تجريب هذا النوع .

ان خشبة بيكيت في منتهى البساطة دوماً ، وتكاد تكون فارغة ، كما يبين النص بدقة ما يجب فعله وكيفية تنفيذه . ومع ذلك نشأت معالجة فلاديمير (ديدي) واستيراغون (غوغو) كمتسكعين مع اخراج بلان للمسرحية ، كان في البداية يريد ان يُلْبِس لَكي ثياب حمال محطة . وقد اشاد ألان روب غرييه ، بشكل يدعو للتساؤل ، باخراج بلان الذي اضاف للمسرحية بعض تأثير السيرك الا ان وضوح الحذف في النسخة الانكليزية لعام ١٩٥٤ ، يبين بشكل أفضل مدى تأثير بلان على المستوى العملي .

(أعيدت السطور التي حذفتها الرقابة البريطانية الى نسخة عام ١٩٦٥) . كان بيكيت يؤكد باستمرار ثقته بقدرة بلان كمخرج لأعماله من خلال تشجيعه على إعادة تقديم «غودو» على مسرح ايرتو عام ١٩٥٦ ومسرح الأوديون عام ١٩٦١ . وفي عام ١٩٥٧ قام المؤلف بإهداء مسرحية «لعبة النهاية» الى بلان .

كانت مسرحية «غودو» أقل نصيباً بالنجاح في بريطانيا، فقد رفض رالف ريتشاردسون القيام بدور ايستراغون مع اليك غينيس بدور فلاديمير لأن المؤلف لم يستطع، ولم يرض أن يوضح المسرحية له، تماماً مثلما حصل فيما بعد مع جون غليغود الذي رفض العمل في «العبة النهاية» لأنه لا يريد التمثيل في مسرحية لا يفهمها بشكل كامل. وأخيراً قام بيتر هال باخراج مسرحية «غودو» دون أن تعرض على الرقابة في أحد نوادي الاخراج في مسرح الفنون بلندن عام ١٩٥٥ ثم انتقل هذا العرض بعد حذف الرقابة لما تريد إلى مسرح كرايتريون، ابرز هول بعضاً من صفات المهرج في شخصيتي المتسولين، وقد اورد آلن شنيدر الذي كان يحضر العرض مع بيكيت أن المؤلف لم يكن مرتاحاً لما رآه، وخصوصاً اكوام النفايات التي تعطي انطباعاً واقعياً على الخشبة والتي تنسف الانطباع بأن الحدث يجري في مكان فارغ وأن ديدي وغوغو معزولان عن بقية الكائنات البشرية. ومنذئذ أقر المخرج وفرقة أنهم لم يكونوا على بينة من امرهم فيما يخص النتائج التي وصلوا اليها، فقد بدا الأمر وكأن المسرحية تنجح رغماً عنهم. ذكر بيتر بول، الممثل الذي قام بدور بوزو، في سيرته الذاتية أنهم في إحدى المناسبات الهامة، وفي وقت كانوا يقدمون عروضاً جوالاً اكتشفوا أن الوقت المتبقي لانطلاق القطار الأخير قصير جداً، ولذلك قدموا الفصل الثاني الذي يأتي صدى للأول من المسرحية، بسرعة اكبر، وكم كانت دهشتهم كبيرة أمام هذه النتيجة المفروحة التي لم تنتقص من قوة المسرحية أو تأثيرها.

وباستثناء مراجعات هارولد هوبسون وكينيث تينان، كان استقبال صحافة لندن غير مشجع لها. مع ذلك فإن الاهتمام بمسرحية على هذه الدرجة من الغرابة تجاوز النقاد حيث استمر تقديم المسرحية بنجاح من قبل الطلبة والهواة في جميع انحاء بريطانيا مع اعطاء اهمية اكبر لما فيها من عناصر السيرك. ومع مجيء الوقت الذي اعاد فيه أنطوني بيج احياء فرقة جورج ديفاين الانكليزية للمسرح على مسرح رويال كورت عام ١٩٦٤ مع

جوسلين هيربرت لتصميم الديكور ونيكول وليامسون بدور فلاديمير (ذي العينين الحزيتين البائستين) وجاك ماكغوران الذي أدى دور لافي بشكل رائع ومريح لا يقل عن أداء جان مارتان لهذا الدور في باريس، فقد أصبح الممثلون أكثر فهما لها ولم تعد غامضة إلا لقلّة منهم. وكما يقول رونالد برايدن في «نيوستيتسمان» ٨ كانون الثاني ١٩٦٥، استطاع ماكغوران بشكل خاص «الأداء بالطريقة التي تناسب تصور بيكيت وكأنه جزء من تخيلاته» وقد تابع هذا الممثل تقديم العديد من العروض والقراءات البارزة لأعمال بيكيت حتى وفاته عام ١٩٧٣.

لم تشهد أمريكا عرضها الأول لمسرحية «غودو» حتى عام ١٩٥٦ حين أقدم الن شنايدر الصديق الشخصي للمؤلف على تلك الخطوة المشؤومة بافتتاح المسرحية في صالة كوكونات غروث (ميامي، فلوريدا). ومع تزايد شهرة هذه المسرحية اثبتت انها تعبر عن «الاحساس الساخر في القارتين» حتى حين قام كل من توم بويل وبيرت لاريدوري ديدي وغوغو.

كان العرض بمثابة صدمة قاسية للمستجمين على شواطئ فلوريدا. لأن لاركان متسلحاً بتدريبه في الفودفيل، فقد توغّع من بويل ان يلعب دوراً مكملًا لعمله التهريجي. ولذلك لم يجد بداً من ارتجال بعض الحركات المضحكة اثناء حديث لافي الطويل، وقد ذكر شنايدر ان العرض مثل اخفاقاً كاملاً.

وبشكل غير مألوف بدأ بيكيت بالمشاركة في عروض اعماله. ففي باريس اشرف على عرض «غودو» عام ١٩٦١ على مسرح الأوديون حيث اعطى موافقته الشخصية على الاضاءة الشديدة والشجرة الهزيلة النحيلة كما صممها جياكوميتي وعلى وجود حجر يجلس عليه ايستراغون. ويبدو انه مامن احد كان يفكر بالأخذ برأي المؤلف قبل ذلك. وبعدئذ اخرج بيكيت بنفسه كلا من «لعبة النهاية» و«شريط كراب الأخير» و«أيام سعيده» و«غودو». وقد قدمت هذه الأخيرة على الخشبة الرئيسية من مسرح شيلر في برلين الغربية وهو العرض الذي قدم فيما بعد على مسرح رويال كورت

بلندن . استطاع مثل هذا العمل ان يقدم فرصة فريدة للمراقبين كي يدرسوا مقاصد بيكيت وخصوصاً بعدما صار يحتفظ بنسخ الملحن التفصيلية .

وكما يمكن ان يستنتج المرء من سطره فانه يبدو مخرجاً محترفاً تماماً، دقيقاً وشديد الاهتمام بضبط اية ايماءة او حركة او نبرة، كما يصرف في جميع مسرحياته على الأداء السريع الرشيق . وفي هذا المجال لم يكن جورج ديفايين الوحيد الذي اعتبر نص بيكيت مقطوعة موسيقية وتأليفاً موسيقياً شافاً يخلق ايقاعاته الخاصة عبر كل كلمة وعبرة . ويمكن ان نقرأ وصف شاهد عيان لعمله كمخرج فيما كتبه كل من والتر د . اسموس في «المسرح الفصيلة، ١٩» وبير شابرث في مجلة غامبي عدد ٢٨ وروبي كون جيمس نولسون في اول عدد من مجلتهما «مجلة دراسات بيكيت» .

ومرة اخرى ، اختار بيكيت ماتياس لتصميم ديكور مسرحية «غودو» في عرضها على مسرح شيلر ، فتم ابتكار مخطط متميز للأزياء ، وتألفت الفرقة من ستيفان ويغر ، الممثل الطويل النحيف ، بدور ديدي وهورست بولمان ، القصير البدين ، بدور غوغو . وقد طلب من ديدي ان يرتدي بنطالاً ضيقاً مخططاً وجعله يرتدي سترة غوغو السوداء التي كانت صغيرة عليه . كما ارتدى غوغو بنطالاً أسود يناسب مقاسه مع سترة ديدي المخططة التي كانت فضفاضة جداً . والمقصود هو تعزيز القناعة بأن كلا من الشخصيتين تكمل الأخرى حتى ان بيكيت عمل ذات مرة على ترتيب وقفتهما (ديدي وغوغو) في وضعية تجعل السترة المخططة تكتمل بالبنطال المناسب لها .

وقد كرر بيكيت الفكرة نفسها مع بوزو ولاكي . فقد كان حذاء لاكي من نفس لون قبة بوزو ، وصدريه لاكي ذات المربعات تناسب بنطال بوزو ذات المربعات ، وسترة بوزو الرمادية تناسب بنطال لاكي الرمادي .

وهناك تفاصيل اخرى على قدر من الاهمية ايضاً ، فقد كان القميص الداخلي الوردي الذي يرتديه غوغو طويلاً جداً بحيث ظهر وهو يغطي الى مادون ركبته حين نزل بنطاله الى الأرض . وفي رقصة «الشجرة» أراد بيكيت لغوغو ان يتخذ وضعية اليوغا الحقيقية ويده فوق رأسه كأنه يصلي . يحمل

تفكير بيكيت حول ترتيب الخشبة معنى ميتافيزيقيا خاصاً به وحده: فقد وجد روبي كون تناسقاً جميلاً على الخشبة، اذ ان الحجر المربع القصير يشبه غوغو، والشجرة النحيلة الهزيلة تشبه ديدي، كما روى والترأسموس عن بيكيت قوله «ايستراغون على الأرض، لذلك هو مرتبط بالصخرة، اما فلاديمير فهو خفيف يتجه للسماء وهو مرتبط بالشجرة».

«لعبة النهاية» ايضاً كتبت بالفرنسية اولاً وقدمها بلان بالفرنسية على مسرح رويال كورت في لندن عام ١٩٢٧، فقام بلان بدور هام hamم وجان مارتان بدور كلوف، وقد قدم نفس العرض على ستوديو الشانزيلزيه واستقبل بنفس التعليقات المألوفة المليئة بالغمز. كان الديكور، اذا اعتبر ديكوراً، اكثر بروداً مما هو في «غودو» التي بالرغم من كل شيء تتضمن احساساً بوجود منظر طبيعي خارجي يبعث الارتياح من خلال الشجرة. اما «لعبة النهاية» فمحصورة في غرفة جعلها بلان على شكل رحم، كما اوحى وجود نافذتين عاليتين في مؤخرة الخشبة- على شكل محجى عيني- بأن الخشبة تمثل جمجمة وهذا ما زاد في غموضها. وفي البرنامج نفسه على مسرح رويال كورت قدم بلان مسرحية بيكيت الميتافيزيقية اليمائية الاولى «فصل بدون كلام» ١٩٥٧. وهي تصوير من خلال البالية لرجل وحيد، في صحراء بيضاء حارة تتحكم به هبات حادة غير محددة من الصفير فوق الطبيعي وكأنه شخص آلي.

لقد بدا بيكيت ميالاً الى تقليص العناصر الدرامية في مسرحياته الاخيرة الى ادنى حد.

كما كاد عمله الاخراجي بعد «غودو» و«لعبة النهاية» يلغي تداخل شخصية ما بأخرى. قدمت مسرحية «شريط كراب الأخير» لأول مرة في باريس عام ١٩٥٨ فقام جان مارتان بدور كراب، (وفيما بعد مثله باتريك ماجي في لندن ومارتن هيلد في باريس) وهي مكونة من مونولوج يؤديه عجوز مستجيباً فيه لشريط تسجيل كان قد سجله قبل ثلاثين عاماً. اما مسرحية «الأيام السعيدة» فقد عرضت عام ١٩٦١ حيث أدت مالين رينو دور

ويني بطريقة غير موفقة (وفي لندن أدته بيجي اشكروفت) وهي في الحقيقة مونولوج تؤديه امرأة متوسطة العمر تجلس في كومة رمل تكاد تبتلعها بالتدريج . هاتان المسرحيتان واخريات غيرهما ، من النوع الذي يحصر الممثلين فيما يشبه جرات الدفن ، قلصت دورهم جسدياً الى مجرد ازواج من الشفاه تتحرك في الظلام بشكل ينفي الحاجة للممثل وحتى المسرح ذاته . وبهذا الشكل تكون العملية الرمزية قد بسطت عمل الخشبة إلى درجة كبيرة جداً ، الا ان المرء يشك ان كان مثل هذا العمل المضاد للمسرح سيخدم تطور الفن الدرامي مستقبلاً .

وربما كان من حسن الحظ ان بيكيت اثبت ان الآخرين عاجزون عن تقليده . فقد أعلن هارولد بنتر (١٩٣٠ -) في بريطانيا انه مدين له : بالنسبة لبنتر ، يعتبر بيكيت «أعظم كاتب في ايامنا» . وقد تجلى تأثير بيكيت من خلال ديكور بنتر البسيط واعتماد الحوار العفوي البسيط العرضي في بعض مسرحياته المبكرة . وفي واحدة او اثنتين من مسرحياته المتأخرة «منظر طبيعي» ١٩٦٨ و «صمت» ١٩٦٩ بدا ميالاً لاستخدام المونولوج البيكيتي . الا ان موهبة بنتر الفذة تعود بشكل اساسي لهذا الغموض المعبر الموجود في حواراه بشكل يميزه عن غيره ، هذا ان كان له سلف في هذا المجال الذي قد يتمثل في التسلية الفريدة غير الناجحة اي كوميديا غرفة الاستقبال الانكليزية . والعديد من مسرحيات بنتر على صلة بهذا النوع ابتداء من «المجموعة» ١٩٦٢ التي اخرجها مخرج انكليزي آخر هو بيتر هول الذي عمل قبل ذلك مديراً لفرقة شكسبير الملكية ثم المسرح الوطني ، فكان يعتمد اسلوباً جافاً مدروساً بعناية في اخراج غني بالوانه الكوميدي . وقد اثبت هذا الاسلوب انه الأفضل على يد بنتر ، كما ساعد مسرحياته في الكشف اكثر فأكثر عن جذورها الواقعية النفسية . وقد تحدث بنتر عن مخطوطته لفيلم «حادثة بالصوت والصورة» فقال :

ان الحياة اكثر غموضاً مما تصوره

المسرحيات ، وهذا الغموض بالذات هو ما يسحرني :

ما الذي يجري بين الكلمات وماذا يجري حين لا تقال الكلمات .
 هنا يضع المؤلف اصبعه على أعظم نقاط قوته كمسرحي ، الا ان هناك
 اكثر من اشارة الى الذاتية الشديدة في هذه الكلمات . وقد تساءل البعض
 فيما اذا كان الغموض ، وخصوصاً في مسرحياته الأخيرة «الأزمنة القديمة»
 و«الأرض الحرام» ١٩٧٤ قد استخدم كغاية لا وسيلة .

وعلى الأقل ، بات الآن واضحاً ان بنتر لم يعد يعتبر عبثاً مقتضباً . ان
 بعض ما انجزه يتمثل في ايجاد طريقة درامية لكشف التهديد الذي يغلف
 العلاقات اليومية الرتيبة والتعبير عن التوتر الموجود بين الناس الذين يعتقدون
 انهم يعرفون بعضهم بعضاً ، وهذا ما يتضح في أحدث مسرحياته «الخيانة»
 ١٩٧٨ ، وربما كان هذا الجانب اكثر وضوحاً في مسرحياته الأقدم التي
 ضمنها الكثير من العنف والغموض بشكل لا ضرورة له ، علماً بأن ذلك يدل
 على عدم ثقة المؤلف بطريقته . ففي مسرحية «الغرفة» ١٩٥٧ ذات الفصل
 الواحد تعرف امرأة ، وهي مرعوبة ، ان غريباً ينتظر خارج البيت منذ عدة ايام
 ليراها . وحين يظهر هذا الرجل اخيراً تكون المفاجأة الغامضة هي انه أسود .
 وتصبح المفاجأة اعظم حين تصوير المرأة عمياء في الوقت الذي يكون زوجها
 قد قتله دون اي دافع ، تعتبر مسرحية «حفلة عيد الميلاد» ١٩٥٨ اول مسرحية
 من هذا النوع نجح فيها بنتر في اغاظة جمهوره على مدى ثلاثة فصول .

ومع ذلك يأتي المفهوم الذي تحمله اي من مسرحياته عبر احساس
 كوميدى فريد ودعابة ساخرة تقوم على استخدام لغة انكليزية
 اصطلاحية متطورة .

وهذا ما جعل ترجمتها لتقديمها خارج بريطانيا امراً لا يخلو من
 الصعوبات . ومما له خصوصية هو ان الأثاث العادي في مسرحياته يبقى
 رمزياً بشكل من الأشكال - وهذا ما كان المؤلف ينفيه باستمرار - مما كان
 يؤدي دوماً الى معالجة نصه بطريقة كثيفة .

كانت الأدوات الصغيرة عند بنتر ثمطية ، تتكون من غلاية ووعاء (على
 شكل دلو) ، ومدفأة كهربائية ، وهذه اشياء قد لا تكون رمزية الا ان معالجته

الدرامية للواقع رمزية بالتأكيد . فهو لا يبني مسرحيته على اية فلسفة عبثية سائدة ، ومع ذلك يريد اظهار الناس وقد غمرتهم التفاهات سواء تفاهة الأشخاص او الأشياء او الحديث . انه يصل الى استجابة كوميدية من خلال تقديم التفاهات بدقة مفصلة قد تغطي على اية مقاصد رمزية ، ولكن هذه التفاهات ذاتها تمثل حياتنا بشكل كبير . فبعد «ليلة في الخارج» ١٩٦٠ وخصوصاً في «المجموعة» و«العاشق» ١٩٦٣ و«العودة للوطن» ١٩٦٥ اضاف بنتر عنصراً هاماً الى مكونات اعماله وهو التأكيد على الجنس . فحين يسلط مجهره على العلاقات بين الجنسين ، يصبح اي خوف من العزلة والهجر واي تلويح بخطر يهدد الأمن والكرامة شيئاً مسلياً كما كان دائماً ، لكنه ايضاً أكثر ايلاًماً بكثير . ان فهم بنتر للسوك الانساني مرهف وقدرته على ايصال ما يراه بشكل موضوعي من خلال الشخصية والحوار جعلته أفضل مؤلف كوميدي يكتب بالانكليزية بعد برنادشو .

هناك موضوع ظل يفرض نفسه بازدياد في اعمال بنتر خلال السنوات العشر الأخيرة وخصوصاً في «منظر طبيعي» و«صمت» و«الأزمة القديمة» و«الخيانة» وهو الطبيعة المراوغة للزمن في حصاره وتغلغله في الرأس وقدرتنا على استخدام الذاكرة ببراعة . ولقد اظهر بنتر اهتمامه المتزايد من خلال تخصيص عام كامل لكتابة سيناريو لرواية بروس «البحث عن الزمن المفقود» مع ان الفيلم الذي طرح فكرته جوزيف لوزي ظل مجرد فكرة . ان مسرحية «الخيانة» تجريبية متميزة حول احساسنا بالزمن بطريقة مفتوحة واستثنائية ، وذلك من خلال تقسيم الحدث في المسرحية الى تسعة مشاهد ثم أدائها بتسلسل معكوس . . .

وهكذا يستطيع المشاهد تتبع علاقة زنا على مدى تسع او عشر سنوات الى الوراء . فهو يبدأ من لقاء مميت بين الطرفين المعنيين وقد انهيها لقاءهما الغرامي تماماً لينتهي ببداية العلاقة العاطفية . وهذا تكنيك يجعل كل مشهد يوضح بعضاً مما سبقه . بهذه الطريقة ازال بنتر الكثير من غموض الدوافع

حيث لا يفصلنا سوى خطوة واحدة عن الدراما الاستيعادية (استرجاع أحداث الماضي) التي كان أبسن يكتبها قبل مائة عام .

اعتمدتوم ستوبارد (١٩٣٧ -) على بيكيت في مسرحيته «موت روزنكرانتس وغيلد نشتيرون» ١٩٦٧ وهي بالأصل هزلية (فارس) من فصل واحد كانت قد عرضت في مهرجان ادنبره عام ١٩٦٦ ، وهي أيضاً التي طالب المسرح الوطني بزيادة فصل عليها . اخذت هذه المسرحية عن «بانتظار رغودو» فكرة وجود احمقين يكمل احدهما الآخر ليقوما بتقديم مشاهد لم يكتبها شكسبير لرجال البلاط في «هاملت» . وهما مثل ديدي وغوغو يعتمدان كلياً على غودو ، وبهذا الشكل نجد ان روز وغيل مجردان من اي شكل من اشكال الحرية بدون الأمير ، كان بيكيت قد مهد الطريق امام مثل هذه الرمزية الكوميديّة ، ولذلك حظيت هذه المسرحية بشعبية واسعة في كل مكان . اما النقاد فلم يكلفوا انفسهم عناء اعطاء حكم في الموضوع . فقد قال روبرت بروتاين بان ستوبارد مؤلف ذكي يعتمد على التلاعب اكثر من المعالجة ، وكان جون رسل براون واحداً من الكثيرين الذين اعتبروا المسرحية محاكاة تهكمية لمسرح العبث لا تزيد عن كونها تجميعاً لخصائصه . ومع ذلك استطاع ستوبارد التدليل على براعته اللفظية اضافة الى مهارة مسرحية ناضجة على طريقة بيرانديلو . والآن صارت اهدافه - فضلاً عن (الفكر الجامعي) و(دواء الفكر) - تبدو اكثر وضوحاً في أحداث مسرحياته مثل «القافزون» التي مثل فيها مايكل هوردرن ودياناريغ على اولد فيك لفرقة المسرح الوطني عام ١٩٧٢ و«سخافات» التي مثلها جون وود وجون هيرت وتوم بيل على ألدويك لفرقة شكسبير الملكية عام ١٩٧٤ ثم «ليلة ونهار» التي ادتها ديانا ريغ على مسرح فوينكس عام ١٩٧٨ .

* * *

١٧- مسرح العبث يونسكو وآخرون

«المغنية الصلحاء» ١٩٥٠

يعتبر بوجين يونسكو (١٩١٢-) بشكل ما منظرًا أكثر مما هو مؤلف مسرحي ، فهو مثل بيكيت ، يرى العالم موضوعاً مثيراً للسخرية والألم في آن واحد . وقد أوضح هذا التناقض في أقدم مسرحياته من خلال كثرة الألفاظ اللامنتظمة التي يوردها على ألسنة شخصيات سطحية نموزجية . وإذا كانت نكاته اطول مما ينبغي وحواره منمقاً جداً ، فإن النتائج جاءت مرحلة بحيث حققت شعبيتها بسرعة . الا انه خلافاً لبيكيت ، لم يكن يتوانى عن الحديث والكتابة حول مقاصده ، فكان ذلك اكثر عمقاً وتأثيراً من مسرحياته .

كان واضحاً ان يونسكو كوّن فلسفة ذات شأن عن العبث حين اثار ضجة عام ١٩٥٨ في رده على الصحفي البريطاني كينيث تينان الذي كتب في الأوبزرفر اللندنية بأنه ليس لهذا المؤلف المسرحي رسالة او التزام . كان تينان أحد المدافعين الصغار عن الواقعية الاشتراكية معتبراً سارتر وبريخت نموزجين للالتزام في الدراما ومشجعاً أعمال الواقعيين البريطانيين الجدد أمثال جون اوزبورن وأرنولد ويسكر . نشر ردّ يونسكو في الأوبزرفر ، ثم اعيدت طباعته عام ١٩٦٢ في «ملاحظات وملاحظات مضادة» ، وكان له تأثير كبير حيث يقول فيه : « لا علاقة للعمل الفني بالعقيدة » لكنه يتبنى «وسائله الخاصة التي تمكنه من الفهم المباشر لما هو حقيقي» . لقد كانت الاشتراكية الواقعية ذات مستوى واحد فقط ، وهذا غير كاف بحد ذاته . يتجه اهتمام يونسكو الى التعبير عن فقدان المعنى في الحياة وقد حاول دائماً الاستفادة من شخصية بيرانجييه «berenger» المناقضة لمفهوم البطل والتميز ببراءتها ورقة شعرها لكي يظهر محاولة الانسان الجريئة واليائسة في تحمل بعض المسؤولية بشكل يؤدي الى اثاره الشفقة على هذا الوضع غير المجدي الذي يجد نفسه فيه .

يعود الفضل ليونسكو في الاعتراف بأول عرض لمسرحية عبثيه صريحة بعد الحرب . فقد كتب «المغنية الصلعاء» عام ١٩٤٨ وعرضت عام ١٩٥٠ من قبل نيكولا باتاي على مسرح نوكتامبيول وفيها يقتصر عمل الزوجين على مجرد الجلوس والتحدث بكليشيات تكاد لا تحمل اي معنى وهذا ما يعتبر برأي المؤلف «مأساة اللغة» التي تقدم بشكل رمزي التفاهة الغرائبية لحياتهما الزوجية الخالية من الحب . تعبر الشخصيات عن آلية الحياة التي تعيشها دون تفكير . «شخصيات بلا شخصية» ويوضح يونسكو بشيء من الاقناع ، كيف اخذ فكرة هذه المسرحية من خلال قراءة اعتباطية للكلمات والعبارات في كتاب لتعليم اللغة الانكليزية ، ولذلك يقول : «العبث موجود هنا بمتناول أيدينا ، في حديثنا اليومي» .

كانت «اميديه ، او كيف تتخلص منها» أول مسرحية طويلة له ، وقد اخرجها جان ماري سيرو عام ١٩٥٤ وهي ايضاً تصور حياة زوجية مات فيها الحب ، ولكن بشكل اكثر غرابة . لقد مات الحب بالمعنى الحرفي للكلمة وظل كجثة مرعبة في غرفة النوم المجاورة : وفي الوقت الذي تنبت فيه الفطور من الجدران تبدأ الجثة بالنمو بشكل فعلي الى ان تملأ الخشبة ، ان الجو العام في المسرحية هو حالة الجنون المضحكة . وعلى كل حال ، استطاعت «اميديه» والمسرحيات الأخرى من نفس الاتجاه احراز افضل استجابة من الجمهور حين كانت الشخصيات تحافظ على وقارها في السراء والضراء وتؤدي الحوار الرشيق التافه بايقاع سريع وكثيب . ومن خلال العرض تبدو مسرحيات يونسكو اكثر ما تكون خاضعة لقوانين الفارس والانضباط الخاص بالفارس الصرف .

وفي مسرحياته المتأخرة ، أصبحت حركات يونسكو اكثر قوة ، كما حققت شخصياته بعدها الثالث بشكل اعمق الى حد يمكن القول معه انها اكثر واقعية من الناحية الاجتماعية . وقد تركزت مواضيعه بشكل اكبر على حقيقة الموت التي لا جدل حولها ، تلك الحقيقة الوحيدة التي تهيمن على كل

الأحلام والأوهام . تقدم مسرحية «القاتل» ١٩٥٨ على خشبة (المدينة السعيدة) التي تمثل حالة متطورة لحياة مدنية يظهر كل ما فيها جميل - او هكذا يقال للجمهور الذي لا يرى الا امتداداً فارغاً من الضوء الرمادي الخافت . وفيما بعد يتبين ان هذه المدينة محكومة بشخص يرتبط وجوده بالموت ولا يريد الرحيل ، وانما يصردون شفقة على انتزاع أرواح سكان المدينة . يؤدّي دور شخصية بيرانجيه المعروف عند يونسكو هنا على طريقة شارلي شابلن وهو يصصر على مقاومة القاتل وخصوصاً حين يرى انه ليس اكثر من قزم . وجواباً على تساؤلات بيرانجيه يكتفي القزم بضحكة خافتة ثم يسحب خنجره من غمده . ونظراً لمثاليته الزائدة ، يصبح بيرانجيه ضحية اخرى مثل الآخرين تماماً .

كانت مسرحية «وحيد القرن» ١٩٥٩ اكثر مسرحيات يونسكو نجاحاً . ولعل هذا عائد الى ما يبدو فيها من المجاز الأخلاقي الهادف الذي يجعلها تنطبق على مجموعة من المواقف السياسية والاجتماعية . وهي اكثر مسرحياته «صلة» بزمناها ، ففيها يتحول سكان بلدة ريفية الى حيوانات من نوع وحيد القرن ، وبارادتهم ينضمون الى الأغلبية في سلوكهم الذي يأخذ مظهر هستيريا جماعية من الاحساس الحيواني الذي ساد المجتمع . وحتى النهاية ، يتمسك بيرانجيه بخصوصيته في وجه الضغوط الاجتماعية ، حتى حين يبدو هذا السلوك الشاذ محكوماً بالفشل .

وفي هذه المسرحية ، يبدو دوي أظلاف حيوانات الكركدن المؤثر في الشارع من اكثر المؤثرات الصوتية البعيدة عن الخشبة اثاراً للضحك على مستوى جميع مسرحيات العبث . في عام ١٩٦٠ ، قدمها جان لوي بارو على شكل فارس مرعب في باريس ، ولكن في العروض الأخرى تفاوت الأسلوب واللهجة ما بين المأساوية العميقة في المانيا والبيرليسك السطحي في امريكا .

بدأ آرثر آدموف (١٩٠٨-٧٠) كشاعر سريالي ذاتي الى حد كبير متأثراً بمزيج عسير الهضم من اعمال سترندبيرغ وكافكا وأرتو ، فكان يمثل

حالة استثنائية لمؤلف عبثي تنتشر رؤاه بازدياد شعبية مسرحياته . كانت مسرحياته الأولى تمسرح بأسه الشخصي . الا انه كان قد بدأ قبل انتحاره بالكتابة على طريقة المسرح الملحمي البريختي الأكثر ايجابية وأصبح أكثر التزاماً بقضية الواقعية الاشتراكية . لقد كانت مسرحيته «المحاكاة التهامية» (الباروديا) عملاً عبثياً متقدماً بأسلوب سريالي قبل ان تعرف مسرحية «بانظار غودو» فقد كتبت عام ١٩٤٧ ولم تعرض حتى عام ١٩٥٢ انها (محاكاة ساخرة) للحياة ، وفيها رجل متفائل بدون اسم يحدد موعداً تافهاً مع فتاة تدعى ليلي الا انها لا تأتي ابداً ، وفي هذه الأثناء هناك رجل آخر متشائم ينتظر مرورها يائساً وهذا ما لا يحصل ايضاً . ونتيجة لسلوكهما يحكم على الرجل الاول بالسجن لمدة ، اما الثاني فتصدمه سيارة في الشارع ليستقر في برميل النفايات . كما هو الحال في بعض مسرحيات الحلم لسترنديبرغ ، تظهر نفس الشخصيات بمظاهر مختلفة ، والقصد من ذلك كله تأكيد عزلة الانسان وتفاهة العالم . فمسرحية «بروفسور تاران» التي اخرجها روجيه بلانشون عام ١٩٥٣ تقوم على كابوس فعلي تعرض له آدموف . في هذه المسرحية يتهم استاذ محترم كبير السن بتهم كثيرة منها جريمة الظهور بوضع منافل للحشمة ، وعلى طريقة كافكا في «القضية» ، نرى تاران المسكين يؤكد الاتهامات الموجهة له بقدر ما يلح على نفيها وتحدي متهميه .

وبظهور مسرحية «البنينغ بونغ» يمكن تلمس اهتمام آدموف الجديد بالمسرح كوسيط يساعد على ممارسة النقد الاجتماعي . فهي مسرحية على قدر كبير من الظرف حول طالين شابين ينذران نفسيهما لدراسة وعبادة آلات لعبة الفلوس (الغليبرز) التي يرجح انها ترمز للخواء المتحكم بالمجتمع الحديث . ويظل هذان الطالبان مأخوذين بتعقيدات هذه الآله التافهة الى ان يشيخا ويصبحا وجها لوجه امام الموت . وتصبح الواقعية الاشتراكية اكثر وضوحاً في مسرحيته «باولو باولي» التي اخرجها بلانشون عام ١٩٥٧ . انها هجاء ماركسي للرأسمالية في فرنسا قبيل اندلاع الحرب العالمية الاولى

مباشرة. وهي تستخدم عناوين الجرائد المعروضة على شاشة كحيلة تغريبية اعلامية، وهذا تكتيك مأخوذ عن بيسكاتور وبريخت الا ان تأثيرها التغريبي الأكثر نجاحاً يتجلى في الموضوع ذاته. انه الاهداف الرئيسية للتجارة بين الجزائر وفرنسا التي كانت تمثل المركز آنذاك حيث ينحصر اهتمام شخصيات المسرحية بالفراشات وريش النعام لا أكثر. وعلى كل حال، تبقى الرغبة الضمنية في هذا الهجاء هي تصحيح الخلل القائم في المجتمع، لأننا حين نقر بقابلية اخطاء العالم للتصحيح يظل العبث الباعث على كل هذه اللاعقلانية في الحياة.

وفي امريكا، كان ادوارد ألبي (١٩٢٨-) ممن تأثروا في البداية بيونسكو في كتابة مسرحيات سرالية من فصل واحد على الطريقة العبثية. عرضت مسرحيته «قصة حديقة الحيوان» وهي عبارة عن حكاية رمزية (اليغوري) قصيرة عن المجتمع الحديث لأول مرة في فيركشتات على مسرح شيلر ببرلين عام ١٩٥٩ باخراج والترهين. وقدمت بعد ذلك على مسرح «بروفنستاو» في نيويورك من قبل ملتون كاتسلاس عام ١٩٦٠، ثم على مسرح الفنون في لندن من قبل هنري كابلان.

تصور هذه المسرحية رجلين يلتقيان على مقعدين في حديقة عامة بنيويورك، بيتر اكبر سنا ينحدر من الطبقة الوسطى، اما جيرى فهو شاب متمرد ينتمي للطبقة العاملة. ومن خلال حوارهما شبه الواقعي، يعجزان عن التفاهم: يعجزان عن التواصل باعتمادهما على اللهجة العادية للحديث اليومي. ولا تقف الامور عند هذا الحد لأنهما لا يجدان ما هو مشترك بينهما سوى العنف. ولذلك يقوم جيرى باثارة بيتر ليعاركه فتكون النهاية بأن تخرق السكين جسد جيرى بدل ان تصيب بيتر كما كان يريد لها.

ومسرحيتا ألبي «صندوق الرمل» التي كتبت عام ١٩٥٩ واخرجها لورانس اريك على صالة الجاز (نيويورك) عام ١٩٦٠ و«الحلم الأمريكي» التي كتبت عام ١٩٦٠ واخرجها ألن شنايدر في صالة يورك (نيويورك) عام

١٩٦١، مسرحيتان متماثلتان كل منهما من فصل واحد، وهما ساخرتان لاذعتان تهدفان الى هجاء القيم الاجتماعية الجوفاء التي تسود المجتمع الأمريكي المعاصر. ففي المسرحية الأخيرة تتمثل التطلعات الأمريكية الى حياة أفضل بوصول شاب أنيق لكنه أبله. وبكل سرور تقوم أسرة امريكية عادية بتبنيه. وهذه الأسرة تتألف من ام مستبدة وأب مخنث. وحدها الجدة، التي يتوقع مجيء عربة النقل لأخذها بأية لحظة، تقول الحقيقة. ان المشاهد الهزلية في المسرحية مأخوذة عن يونسكو وهي سهلة العرض مفهومة، ولذلك نالت شهرة واسعة في الجامعات خلال الستينات التي تميزت بالتمرد. ومن خلال شخصياتها الكرتونية الرمزية ذات البعد الثنائي، جاءت بمثابة فاصل منشط بعد فترة طويلة من الواقعية على المسرح الأمريكي.

وفي عام ١٩٦١، كان لموهبة ألبى وقدرته على انشاء الحوار السلس اكبر الأثر في نجاح مسرحيته الطويلة الاولى «من يخشى فرجينيا وولف» وخلق هذه الشهرة العالمية والفوزية. اخرجها ألن شنايدر على مسرح بيلي روز (نيويورك) وعلى مسرح البيكاديلي في لندن عام ١٩٦٤ وقام بأدوارها الرئيسية اوتاها غن وأرثر بيل وفيها زوجان معمران متحرران من الوهم يستضيفان زوجين شابين حديثي الزواج، وبلقاء هاتين المجموعتين تكون النتيجة مجموعة من الأشباح والهيكل العظمية. وهي على الرغم من عنوانها العبثي، تمثل عودة الأسلوب الطبيعي (من الطبيعية) من خلال الواقعية النفسية الستراوند بيرغيه الواضحة بالاضافة للايحاءات الرمزية الكثيرة حول عقم الأوهام الانسانية. وقد رأى هارولد كلور مان ان مسرحية ألبى اللاحقة «توازن دقيق» ١٩٦٦ رفيعة، لكنها أقل شعبية وان كانت اكثر رقة، واذا كانت اكثر شعبية ففيها حسية لفظية أقل. اخرجها ألن شنايدر ومثل معه كل من جيسيكا تاندي وهيوم كرونيون على مسرح مارتن بيلك في نيويورك. وفيما بعد اخرجها بيتر هول ومثل معه بيعي اشكروفت ومايكل هوردرن على مسرح الدويك في لندن عام ١٩٦٩. وفي هذه المسرحية نجد

أسرة أخرى موضع استثارة، يزورهم هذه المرة اصدقاء يحاولون الهرب من خوف مجهول ويصرون على البقاء طيلة الليل دون ان يكونوا مرغوبين . وهنا يأتي دور رب الأسرة الهادئ المسحوق، توبياس، للحفاظ على توازن ما بين الأسرة والضيوف . وفي مسرحيته «الكل» ١٩٧١ هناك رجل شهير يحتضر في فراشه على الخشبة خلال العرض بينما ينشغل كل من زوجته وعشيقتة واسرته واصدقائه بالحديث عنه وعن انفسهم . لم تلق هذه المسرحية الترحيب الذي حظيت به سابقتها الا انها اضفت مسحة طقسية على المشهد من خلال تجريريتها في مجال الصيغ الكلامية المنتقاة، فجاءت خطوة متطورة تلفت الانتباه في مجال التكنيك العبثي . ومع ذلك تكمن قوة ألبى في ملاحظته الساخرة ذات المظهر الواقعي للناس الذين يعانون من الضغوط، وبهذا الشكل لم يعد «مسرح العبث» تعبيراً ينطبق على اعمال ألبى .

وفي باريس مرة أخرى نجد الاسباني المغربي فرناندو أربال (١٩٣٢-) يكتب مسرحيات كوميدية سوداء لا ذاعة شديدة الذاتية تجعل ابتعاده عن العبثية يأخذ شكلاً أقل تطوراً . فمسرحيته «نزهة في ارض المعركة» ١٩٥٨ تضمنت الكثير من عناصر العنف والاضحاك التي صارت معروفة عن أربال . تجري مشاهدتها في الخط الأمامي وسط المعارك وهناك على ارض المعركة يستقبل جندي مع أسيره اهل الجندي في زيارة بعد ظهر يوم أحد . الطقس جميل ، ولذلك يستمتع الجميع ، وببراءة بجولتهم مع الأسير . ولسوء الحظ ، يهلك الجميع فجأة بنار مدفع رشاش نتيجة غفلتهم عن الحرب الدائرة حولهم .

لقد أصبح العنف الذي وصل درجة السادية ، موضوعاً متكرراً في مسرحيات أربال ، وغالباً ما يكون ذلك على حساب شخصية من نوع شارلي شابلن تظهر كضحية لمجتمع عدائي . اما مسرحيته «مقبرة السيارات» ١٩٥٩ فهي الكابوس ، وهذه الشخصية الشابلنيه هي اما نو اللطيف كالمسيح - كانت الاشارات الدينية مقصودة . انه يعيش قانعاً مع مجموعة من انماط بشرية

مختلفة في مقبرة للسيارات القديمة . وهناك يقتل بطريقة قذرة على ايديهم - يضربونه حتى الموت وهو مرتبط الى دراجة كشخص على صليب . اما مسرحيته «المعماري وامبراطور آشور» التي عرضها جورج لافييلي عام ١٩٦٧ بنجاح ، فتقوم على فكرة وردت في بيان أرتو عن مسرح القسوة وفيها تنفى الشخصيتان الرئيسيتان على طريق تودي بهما الى جزيرة مهجورة ، وهنا يتبادلان فيما بينهما ادواراً متكاملة كالأم والابن ، الزوج والزوجة ، الطاغية والمواطن ، القاضي والسجين ، وكل العلاقات التي تعتمد احداها على الأخرى بشكل أساسي ، وحتى الشخصيتين ذاتهما تصبحان قابلتين للمبادلة ، وفي احياء أخير الى التبادل يحث الامبراطور المعماري ليأكله فيفعل .

لم تقدم هذه المسرحية سوى القليل - وربما لا شيء لتقنيات الخشبة . لقد كانت العبثية الخالصة كالشعر الخاص : فحتى حين عبرت عن ذاتها بأفضل ما تستطيع ، كان مستقبلها متواضعاً . وعلى كل حال ، يتساءل جوزيف شياري بطريقة تتضمن الجواب في كتابه «معالم الدراما الحديثة» ما دام التواصل مستحيلاً في عالم لا معقول ، فلم نحاول كتابة مسرحية عبثية بالأصل ؟» .

* * *

١٨- المسرح الطقسي

وجان جينيه

«الشرفة» ١٩٥٧ و«السود» ١٩٥٩

ان الطقس عمل شعائري مقدس . وهو عادة تعبير منظم عن تقاليد راسخة تتعلق بمعتقد ديني او سلوك اجتماعي ، لكنه قابل للاستخدام على المسرح لغايات علمانية بحثه . ويستطيع المؤلف المسرحي استغلال تقاليد المسرح النظامي لاثارة استجابة خاصة لدى الجمهور يشترك فيها الممثلون . ويمكن مسرحية بكاملها كمسرحية «ريتشارد الثالث» لشكسبير ان تقدم على شكل مشاهد طقسية من الجنائزية والاعدام ، التتويج والعزل ، الحداد والعقاب الفوقطبيعي . وسواء كان ذلك بقصد التهكم اولا ، تشكل الحيل المسرحية الطقسية المستخدمة فكرة هذه المسرحية - وتتمثل هنا في تدخل العناية الالهية بشؤون الدولة . وأكثر من ذلك تعمل المشاهد الطقسية على جعل ريتشارد نفسه يقوم بشيء من عمل الممثل مع كونه مشرفاً على الاحتفالات الطقسية . يقول فرنسيس فيرغسون في مقالته الهامة «فكرة مسرح» ، انه يرى دراما شكسبير عموماً قائمة على الطقوس التي تميز الحدث لديه ، وهي الحيلة التي تظهر الشخصيات في كل مرة اكثر وضوحاً . في الدراما الطقسية ، يصبح الممثل مديراً للخشبة ويكون اهتمام المسرحية بالشكل كبيراً قدر اهتمامها بالمضمون ، ذلك لأن الشكل ذاته هو الذي شد الجمهور للمشاركة ويمنح المشاهد فرصة خاصة للتفكير في سرية هذه المناسبة . يبدو ان المرحلة الاخيرة من تطور الدراما الرمزية كانت هي الطقسية . فعن طريق الطقس تصبح الرموز فوق طبيعية ويصبح المعنى المجازي للحدث على الخشبة مفهوماً دون سؤال ، والتواصل بين الخشبة والجمهور كاملاً . وبهذا الشكل ، يحتفظ الحدث على الخشبة بغموض له

نظام واقعي آخر، ولا يمكن الاحساس به الا من خلال معاشته كطقس . وكما هو الحال في المسارح الدينية القديمة، تفهم العناصر الطقسية بعموميتها وتعتبر مسلمات وتبقى مقدسة . وهكذا في المسرح الطقسي العلماني من الضروري إظهار ايمان مشترك مواز . على كل حال، هناك مجازفة كبيرة في أن يصبح الأمر مجرد اضحاح اذا لم يكن الطقس متجذراً في التقاليد الشائعة .

وتصبح هذه المجازفة اكثر خطورة في حالة جان جينيه (١٩٨٠ -) الفريدة لأنه لا يعمل على ملاطفة المجتمع، بل الهجوم عليه . فمسيرحياته تخلو من اي جانب مريح، كما تقوم الأشكال الطقسية عنده على الاحتقار والكرهية . وهو فعال في نظراته السلبية للناس بحيث يمكن القول ان مسيرحياته تنجح فقط حيث تكون مكروهة بذاتها . ومع ذلك ما من شك بان جان جينيه يعلم انه ما دام جمهوره يشترك باثم مشترك فسيكون لمسيرحياته امكانية التأثير الشديد عليه . وحتى بالنسبة للطقس «المقلوب» الذي نناقشه في هذا الفصل تحرز هذه الأعمال جمالية فنية نابعة من أحادية تفكيره وعبقريته في اختراع الشكل الذي لا ضوابط له .

ارتبطت اعمال جينيه في البداية بالوجودية بالنسبة لمن لم يعرفوا سوى . مسيرحياته المبكرة . ففي مسيرحيته الاولى والثانية قدم صوراً قبيحة لأشخاص يرفضون المجتمع الذي رفضهم . والمسرحيتان هما «حارس الموت» و«الخادومات» (من فصل واحد) اللتان يعتبر جان بول سارتر مسؤولاً عن الاعتقاد السائد بأن اهدافهما كانت وجودية . ففي نقاشه المستفيض حول السنوات الاولى التي قضاها جينيه في الاصلاحيات والسجن بكتابه «القديس جينيه، ممثلاً وشهيداً» ١٩٥٢ والذي يتألف من ٦٠٠ صفحة على شكل سيرة ذاتية نصف سايكولوجية ونصف فلسفية، يعتبر جينيه نموذجاً مطابقاً للانسان الوجودي الحديث علماً بأن جينيه الذي ما يزال العالم يحمل معنى بالنسبة له، ليس عبثياً . اعتقد سارتر ان جينيه، المرفوض من المجتمع، خلق شخصياته كمنبوذين ومتمردين على شاكلته، ووضح انه يفخر بالاهانة، لقد كَوّن جينيه فلسفة من القيم المقلوبة يعزز فيها مكانة الشر كمثال

للجمال وسبيل مناسب ممكن من خلاله تأكيد كل القيم الايجابية في الحياة .
قد يكون ذلك كله صحيحاً ، وهناك اكثر من لمسة عبثية في ايجاد الايجابي
داخل هذا السليبي . الا ان طرح سارتر لا يمضي بعيداً لتوضيح صيغة جينيه
المسرحية الفريدة .

ان البعض ، مثل روبرت بروستايين ، يعتبر جينيه الوريث الحقيقي
لأرتو ، ثم يقرر بروستايين بأن أرتو «كان ، بلا شك ، سيجد خلفه الأكثر
لجأحاً» في جينيه . ان المنظرين الذين شاركوا أرتو رأيه بإمكانية تقديم الحلم
بشكله المباشر والعنيف على انه صورة الحياة ، وجدوا مبررهم في ممارسة
جينيه ، لقد استخدم بيتر بروك الارتمجال الموسع كجزء من تكتيك تدريباته
لتقديم مسرحية «الشرفة» في باريس عام ١٩٦٠ ، واشترك مع تشارلز
مارويتز ، كما رأينا بتقديم اثني عشر مشهداً من اصل سبعة عشر مشهداً تكون
«الستائر» كجزء من تجربته في مجال «قسوة» أرتو عام ١٩٦٤ . كما حاول
(المسرح الحي) لجوديث مالينا وجوليان بيك تقديم «الخدمات» بحثاً عن شكل
خاص بهما لمسرح القسوة . ان هذا الاهتمام من قبل اتباع أرتو بمسرحيات
جينيه هو الذي عزز الفكرة القائلة بأن اعمال هذا الأخير مستقاة من أرتو .
صحيح ان مسرح جينيه يستفز المشاعر برمزيته عن الشر - الذي يؤدي طقوسه
مجرمون وعاهرات ، ومنبوذون - واعادة تقديم الحاجات السرية لجمهوره .
الا ان النتائج الحسية بمجملها تقدم رؤية فكرية حادة ووضوحاً ذهنياً مذهلاً
يتجلى في مخطط وبنية مسرحيه تخص جينيه بشكل يجعله اقرب الى
بيرانديللو من أرتو .

ومنذ البداية ، تبدو ترتيبات جينيه الطقسية شكلاً من اللعب المسرحي
حسب مفهوم بيرانديللو . ان حيل جينيه لاشراك الجمهور في حدث مسرحيته
الخداع جعله مختلفاً عن معاصريه . لقد وجد تقاليد المسرح مناسبة لرؤيته
الفانتازية للمجتمع لأن الأدوار الاجتماعية في المسرح قابلة للتوسيع والتبادل
والسخرية . فحين يتم عادة تلقي الوهم المسرحي بشكل سلبي ، كان جينيه
يكشف طرقاً لكشف وتوريط مشاهده باستخدام الخشبة كمرآة لدوافعه الخفية .

لا تقوم براعة جينيه المسرحية على استخدام الخشبة لمحاكاة الحياة، وإنما ليثبت أنها زائفة زيف المسرح ذاته.

عرضت مسرحيته المبكرة «حارس الموت» على مسرح ماتوران ١٩٤٩ بعد «الحاديات» وقد اخرجها جينيه نفسه، كما عرضت مرة واحدة على رويال كورت في لندن عام ١٩٦١. تكاد بنية المسرحية تكون تقليدية وتعتمد، لاحتراز اي تأثير طقسي، على النتائج غير المضمونة للأسلبة. وهي تصور بمشاهدها زنزانة في سجن فرنسي وتقدم لنا ثلاثة مجرمين مع رابع بعيد عن الخشبة ندرك وجوده ضمناً. وهؤلاء الأربعة يشكلون هيئة إجرامية. ان الثلاثة الموجودين على الخشبة يعبدون مجرماً اسود غير مرئي يدعى سنوبول وكأنهم يعبدون الاله، انه يقوم بالقتل للكسب فقط. وبالمقابل هناك المجرم غرين آيز (العيون الخضراء) - ممدداً على الأرض، مقيداً بالسلاسل وقد اطاحت به سورة غضب - يمثل مشهداً أقل شراً، انه غيور من تفوق سنوبول. اما اللص الصغير ليفرانك فيسعى للوصول الى ما يتمتع به كل من سنوبول وغرين آيز من عظمة فائقة بتقديم قربان عن طريق القتل. وهكذا يخلق المراهق الجانح، موريس، الذي كان على علاقة لوطية به. ان هذه المسرحية نوع من الشعائر التي تؤدي للشر ويقوم فيها ليفرانك والقس وغرين آيز مقام الاله.

كان من الصعب على المشاهدين ان يقبلوا الرؤية الذاتية لمسرحية «حارس الموت» مع انها مليئة بالتلميحات عما ستأتي به اعمال جينيه اللاحقة. يجب فهم العرض على انه طقس «يتكشف كما في الحلم» ولكن دون التوجه المباشر الى الجمهور بالشكل الذي يجده في مسرحيته الاخرى الشبيهة بالحلم «الشرفة». تكتفي مسرحية «حارس الموت» بمجرد التلاعب بالمظاهر الخارجية للمسرح، فالديكور والأزياء باللونين الأسود والأبيض بشكل فاقع متنافر. المكياج ثقيل بشكل معتمد، والإضاءة ساطعة جداً. وعلى رأس ذلك كله، الايماءات المؤسلبية والحركات التي جاءت اما بطيئة او

«سريعة بشكل مبهم كومضات الضوء». والمؤكد هو ان هذه المسرحية كانت ستفقد معناها فيما لو قدمت من خلال اي شكل واقعي كمسرحية نفسية حول السجون ، الا أنها على الرغم من هذه الأسلبة التي يريدها المؤلف تخفق في اثاره خيال المشاهد .

اما المسرحية الاخرى ذات الفصل الواحد «الخادومات» فقد اخرجت من قبل لويس جوفيه عام ١٩٤٧ ، الا ان عرضها على الأثينييه كان كارثة . أما اول عرض ناجح لها بالفرنسية فقد كان من اخراج بيترزاديك على مسرح ميركوري عام ١٩٥٢ ، وقد انتقل هذا العرض الى رويال كورت . قام جينيه بتنقيح المسرحية عام ١٩٥٤ ، ومنذئذ اخذت تحظى باهتمام واسع من قبل مجموعات الهواة الطليعية . لأول مرة تظهر الحيل التي عرف بها بيرانديللو في أعمال جينيه من خلال مسرحية «الخادومات» التي تعتبر بدايتها ذاتها تطوراً مفاجئاً ومثيراً . فحين ترفع الستارة يكون المشاهد قد خدع من خلال إيمانه بأن ما يراه هو سيدة محترمة في مخدع من طراز عصر لويس الخامس عشر وهي تهين خادماتها كليز التي تساعدن في ارتداء ملابسها . وحينما يصدر صوت المنبه تنتهي حالة التظاهر هذه ويتبين ان السيدة هي الخادمة كليز في الحقيقة ، وانها تمثل مع خادمة اخرى هي سولانج التي تقوم بدور كليز .

يتبين ان كليز وسولانج قد خلقتا طقسهما الخاص من الكراهية وهما تلعبان هذه الأدوار كل ليلة بغياب سيدتهما . وهكذا نشاهد ممثلتين تقومان بدورأختين سحاقيتين ، وتؤديان دور سيدة وخادماتها او خادمة وسيدة باعتبار الدورين متبادلين - ومن خلال لعب هذين الدورين وتبادلتهما ، تعكس كل منهما الأخرى وفي نفس الوقت تعبران عن اشمئزازهما من بعضهما بعض ومن نفسيهما . في تصويره الأولي للنص ، كان جينيه يريد أداء هذين الدورين من قبل ممثلين ذكرين ليعمق طقسيتهما اكثر . الا أن جوفيه رأى في اعماق الجمهور ما يكفي من القلق مما ينفي الحاجة لمثل هذا التعقيد . وهكذا اقتصر التمثيل على النساء الى ان عرضت في برلين عام ١٩٦٥ . وفي عام

١٩٦٧ لم يكتف عرض مالينا وبيك الذي تجول في اوربا، بلعب دور كبير وسولانج من قبل رجال «لباس نسائي» وانما عمق تأثير هذه المسرحية والتباساتها من خلال تقديم المدام ذاتها كذكر كثيف الشعر بعضلات بارزة تحت لامتها المذهبة(*)، وكان ذلك مبعث سرور المؤلف. وبهذه الوسائل حاول، كما يقول، الغاء الشخصيات لصالح الدلالات «كل شخصياتي اقنعة، فكيف تتوقع ان اقول لك فيما اذا كانت حقيقية ام مزيفة؟ انا نفسي ما عدت اعرف». لقد أدت الطقسية دورها، وضمنت حيلة المسرحية ضمن المسرحية معالجة موضوعية للثورة الطبقيّة، وكما كانت هذه الحيلة تفعل دوماً، استطاعت ابراز الاطار الواقعي الذي وضعت فيه فعمقت الكراهية تجاه السيدة الحقيقية وكل ما تمثله.

كتبت مسرحية «الشرفة» عام ١٩٥٦ وعرضت في نادي مسرح الفنون بلندن عام ١٩٥٧ عرضاً تسبب بفضيحة شهيرة جرت فيما وراء الكواليس، اخرج العرض بيتر زاديك ومثل فيه كل من سيلما فازدياس بدور مدام ايراما وهيزل بنواردن بدور شانتل (عدلت هذه المسرحية فيما بعد وقدمها بيتر بروك في باريس عام ١٩٦٠). لقد كانت اول نجاح صارخ لجينيه من خلال نجاح العناصر الطقسية الجريئة ضمن اطار ما يسمى «بيت احلام» المدام ايرما (وهي التسمية الفرنسية التقليدية للمبغى). ففي البداية تبدو المسرحية سلسلة من مشاهد البرلسك مصممة بحيث تبعث الاسترخاء في الجمهور الى ان يتبين ان ما هو خاص ومناف للطبيعة في المبغى يتطابق بشكل مذهل مع النمط الاجتماعي ذاته. ومع ان اجزاء المسرحية غير متكاملة تماماً، فان خطة جينيه بارعة وشيطانية تدّين الى حد ما لأساليب بريخت التهكمية التغريبية في مسألة كيفية اختيار الإنسان لدوره في المجتمع.

ان الديكور ذاته يضع المسرحية على خشبة خجولة، اي المبغى، حيث تجري ممارسات مخجلة من انواع شتى. هناك مرآة على الجدار الأيمن تعكس

(*) اللامة نسيج تتخلله خيوط معدنية.

سريراً بشكل يجعله يبدو وكأنه في الصالة : «لا يأتي المشاهد الى مسرحية «الشرفة» وهو محصن ضد العقاب او الذنب- فما ان ترفع الستارة حتى يدرك انه في بيت دعارة كما يقول ديفد غروسفوغل في «المجدفون» . وهذا الوهم يعود إلى الأذهان في نهاية المسرحية حين تتحدث المدام ايرما للمشاهدين وكأنهم زبائن عليهم ان يتسللوا خلسة عبر ممر جانبي الى الخارج . ومع ذلك ان غرفة المبعي التي نراها هي ذاتها وهم . فهي تمثل غرفة المقدسات وملابس الكهنة حيث يرتدي القس ملابسه . وتساهم الثلاث ستائر الحمراء بلون الدم في تكوين غرفة ملابس الكهنة الشفافة التي توحى بأنية الوهم . وخلف ذلك كله يتدلى صليب اسباني ضخم .

ومثل مسرحية «الخادومات» ، تبدأ «الشرفة» بموقف مفاجيء وموفق حيث نرى ممثلاً يلعب دور اسقف هو في حقيقة امره ممثل : «يرتدي تاج الأسقف ورداءه اضافة الى حذاء الممثل التراجيدي الاغريقي المعروف» . انه شخص عملاق بمكياج مزخرف ، يهيمن على عاهرته الجميلة النادمة ذات الثوب المزركش والتي ستسيطر عليه حالما تحزم امرها وتقرر التخلي عن دور المذنب . وحين يتم ذلك بخلع القس ملابسه ويعود الى حجمه الطبيعي - يتبين انه موظف شركة الغاز . وهكذا يتغير المشهد ليكشف لنا صالوناً آخر ومظهراً آخر ، فنعلم ان بيت الأوهام هذا يضم ما لا يقل عن ثمان وثلاثين صالوناً من هذا النوع لممارسة الفانتازيا الجنسية . لقد وضع المشاهد نفسه في موضع المتلصص (لاشباع رغبته الجنسية) وبهذا الشكل يجد نفسه متورطاً من خلال وجوده في المسرح .

لا يزال لدى جينيه ما يفاجيء الجمهور به . فخارج العالم المضلل لهذا المبعي ، هناك ثورة حقيقية تحدث في العالم الحقيقي . كان الثوريون قد اعتمدوا شانتل ، احدى فتيات ايرما ، كشخصية ترمز للتحرير . وحين يتم تدمير القصر ، يطالب احد المندوبين بان تحل المدام ايرما محل الملكة . وفوق ذلك ، على الرجال الذين رأيناهم في المبعي ، الاسقف والقاضي والجنرال ،

أن يحافظوا على الأدوار ذاتها التي يقومون بها في حياتهم السرية ضمن الحياة الحقيقية. تبدو بنية قوة المجتمع قائمة على خيالات (فانتازيا) مفرطة كالتي نراها في المبنى ذاته. كتب تشارلز مارويتز في مجلة المسرح الطليعة «انكور» عن هذا التطور في حدث المسرحية حيث نرى انه:

من أكثر الطروحات التي شهدتها الدراما
جراً... .

فالمنحرف جنسياً يعيش نزواته سراً؛ ولذلك فهو
غير مؤذ

في حين تؤدي الشخصيات الاجتماعية ادوارها
علناً

مما يجعلها تبدو منافقة من جهة وخطيرة من جهة
ثانية.

تصبح الدلالة الاجتماعية التي لا تكاد تظهر في المشاهد الاولى من المسرحية صريحة وقيحة حين تصير مخلوقات المبنى صوراً لمؤسسات اجتماعية معروفة، ويغدو المجتمع ذاته بيتاً آخر للأوهام (مبنى). وبطبيعته يميل الطقس المسرحي الى السكونية والتكرارية، الا ان جينيه وجد الطريقة في «الشرفة» لجعله ينتعش في الذهن ويتجاوز الحد الفاصل ما بين الوهم والحقيقة.

والجدير بالذكر ان النصف الثاني من المسرحية كان غير مقنع للجميع. فقد وصفه ديقدوات في «سبكتير» بأنه «ضباب من الخطابية الرمزية التي تنحدر بسرعة مرعبة» ويرى ت. سي ورسلي في «نيوستيتسمان أندنيشن» بأن الفصل الثاني «يتعثر ويتخبط» بحيث «تصبح المسرحية تشوشاً مغيظاً بشكل هائل» ويختم ورسلي كلامه قائلاً:

«يبدو الانغماس في هذه الكوميديا الخيالية التي يقدمها الفصل الأول مستساغاً بشكل لطيف. ومع ذلك ستجد نفسك مدفوعاً لتناول قبعتك ومعطفك اثناء الاستراحة».

لم يكتف العرض الذي قدم على مسرح الفنون بفضح الجمهور، وإنما اغضب جينيه أيضاً. فقد حاضره بالممثلين والعاملين عن خشبة اثناء البروفات ثم أبعد عن العمل بعد العرض الأول. كان المؤلف يتوقع ان تستمر التدريبات خمسة اشهر بدلاً من أربعة أسابيع كما اراد زاديك «فما من ممثل يتعلم السير الصحيح على درجات سلم بارتفاع عشرة انشات في أربعة اسابيع» وصرح جينيه أيضاً بأن المسرحية تستدعي وجود جانب من شخصية «غروك»(*) في كل من ادوارها و طالب بأن «تعرض بالجلال الذي يؤدي به قداس في كاتدرائية»، وان تكون في الوقت ذاته سوقية وعنيفة وذات ذوق رديء. وقد كتب مخرجها في «نيوستيتسمان» لاحقاً بأن المترجم قال له: «إذا اردت الامساك بجوهر جينيه، فعليك ان تأخذ بما لديه من عنف» فالحدث بمجمله يتميز بالعنف.

(عنف الاخصاء والتمرد والجلد بالسوط على الخشبة، وعنف الصدام بين المؤلف والمخرج، بين المؤلف والادارة، عنف ردة الفعل الشعبية والضجة التي رافقت ليلة الافتتاح- وكل ذلك يأتي بالدرجة الثانية بعد التعارض العنيف في الحياة الواقعية بين الفانتازيا والواقع، سواء في ذهن المؤلف او في اذهان المشاهدين، عند كل عرض للمسرحية).

لقد أدرك زاديك ان خيبة أمل جينيه جاءت نتيجة الاختلاف الكبير بين نصه والعرض، وهذه المشكلة تعترض اخراج اية مسرحية رمزية. الا ان المشكلة كانت اكبر في حالة جينيه الذي لم يكن يقبل المساومة على رؤيته الخاصة في الوقت الذي يحتاج فيه العرض اثناء الممارسة الى التكيف مع الفانتازيا المكتوبة عادة.

ربما كانت مسرحية «السود» (كتبت عام ١٩٥٧) اكثر اعمال جينيه اقناعاً وابداعاً. فقد عرضها روجيه بلان لأول مرة على مسرح لو تيس بباريس عام ١٩٥٩، وشاهدها لندن باللغة الانكليزية على مسرح رويال

(*) : غروك : مهرج سويسري (١٨٨٠-١٩٥٩).

كورت عام ١٩٦١ في عرض اعترضته مشكلة تأمين فرقة ممثلين من الزوج . ومع ان جينيه لم يكن يدافع في مسرحيته عن أقلية اجتماعية مضطهدة ، وانما يستخدم فقط فئة متمردة بالأصل ، فقد كان اختيار السود كممثلين موقفاً مناصراً لهم بالتأكيد . وازدادة لذلك كان الاحتفال الطقسي في المسرحية صريحاً كلياً عبر استخدام الخشبة للعرض الذي جاء تمثيلاً صريحاً ، فقد كانت الستارة مرئية وهي تسحب باليد . وكان واضحاً ان البيض الذين يلعبون دور المحكمة (الملكة والقاضي والاسقف والجنرال مرة أخرى) هم سود مقنعون : «فقد وضع القناع بطريقة يرى فيها المشاهد شريطاً أسوداً عريضاً على كافة جوانبه اضافة الى «شعر الممثل المقتل» . والذين يشاهدون المحكمة هم جمهور الخشبة المكون من مشاهدين وممثلين . مشاهدون يصبحون ممثلين وخصوصاً حين يشهدون القتل الطقسي لامرأة بيضاء على يد رجل أسود . المقصود هنا ان الجمهور الحقيقي سيصبح مشاهداً وممثلاً ايضاً على أن يظل مدركاً ان البيض الذين يشاهدهم هم مجرد نماذج من البيض كما يراهم السود ، وأن السود الذين يراهم ليسوا سوى نماذج من السود كما هم في نظر البيض . ولثلا ينسى المشاهد ان ما يحدث هو مجرد تشخيص ، يعين جينيه مشرفاً على الطقوس هو أرشيبالد الذي يبقى على الخشبة طيلة المسرحية مثل الكورس ليشرح كل شيء ولو بشكل تهكمي .

وكما في «الشرفة» ، يقوم بإخفاء خطته الى حين . ففي ذروة القتل الطقسي ، يقطع الحدث بخبر عن حدث يجري بعيداً عن الخشبة ، حدث يجري في العالم الواقعي المرئي خارج المسرح . فهناك تجري ، كما يقال لنا ، اضطرابات عرقية فعلية - والواقع ان شيئاً كهذا كان مألوفاً في حياة المشاهد خلال سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية . ومرة أخرى ، يتعمق ادراكنا للطقس البشع الذي يجري على الخشبة من خلال تماثله مع ما يحتمل وقوعه في الخارج ، وفي الوقت نفسه يعمل هذا التطور الجديد على تبعيد هذا الطقس .

تتكون «السود» من اطار متقن من العناصر الطقسية في كل جزء من المسرح . فحين وصف جينيه مسرحيته بأنها «عرض تهريجي» كان يصبر على عرضها امام جمهور أبيض تحديداً واذا ما عرضت امام جمهور أسود فيجب :
(دعوة شخص أبيض ، رجل او امرأة ، في كل أمسية ، ويجب على منظم العرض ان يرحب به بشكل رسمي ويخاطبه بطريقة رسمية ويرافقه الى مقعده الذي يفضل ان يكون في الصف الأول وعلى الممثلين ان يمثلوا له . وينبغي تركيز بقعة الضوء على هذا الشخص الأبيض الرمزي خلال الأمسية) .
واذا لم يتوفر الشخص الأبيض الذي يقبل بخوض هذه التجربة - وهذا وارد جداً- يقترح جينيه «توزيع أقنعة بيضاء على المشاهدين السود حين يدخلون المسرح» . وهذه خطوة تهدف بالطبع الى اعادة تقديم مفهوم المحكمة المقنعة في القاعة ذاتها ، ونقل المسرحية من الخشبة الى الصالة وهذا بالضبط ما يراد من الطقس . وفي العرض الذي أخرجه بلان ، دخل اعضاء المحكمة من القاعة .

وهكذا يتكون الحدث على الخشبة من مسرحية ضمن مسرحيات اخرى : فالممثلون السود يؤدون ادوار ممثلين بدور كل من السود والببيض ، وهذا النمط ينعكس ويتعزز من خلال المستويات المنفصلة على الخشبة - عال ومنخفض - يحيط بها من كل الجوانب شرفة تمثل عليها المحكمة . وكل ذلك على خلفية من الستائر السوداء تبرز نعثاً وضع عند مقدمة الخشبة وقد غطي بقماش أبيض . ينشأ التوتر بين هذين المستويين للخشبة من خلال تقديم التوتر الموجود بين الجمهور الأبيض والممثلين السود والسخرية منه .

والغاية من جعل بعض الشخصيات ترتدي أقنعة هو المزيد من التباعد والتشويه المتعمد لأية سمة واقعية للحدث . وقد ساعد على ذلك المبالغات اللاواقعية في اللغة والاياءات . وهكذا يكون ضحك اعضاء المحكمة على شكل «نوبات صاخبة لكنها منسقة بشكل مؤثر» وهذا ما يتكرر «بضحك اكثر صخباً» يصدر عن السود . يمكن القول إنه ضحك رمزي ، وحين يبكي اعضاء

المحكمة يسحون دموعهم «بحركة مسرحية واضحة مع نشيج حزين عميق»
 اما السود فيرقصون «رقصة المينيوبوت»(*) حول النعش على احد الحان
 موزار «يصدر على شكل صفير ودندنة» وهم يأخذون الورود من ستراتهم
 وصدورهم ليرموا بها على النعش . يتكلم أرشيبالد وينحني بشعائرية
 ساخرة ، وفي لحظة معينة يحرك يديه في الهواء كقائد أوركسترا «وكأنه يوجه
 احد المتحدثين» . السود يلبسون لباس السهرة الرسمي ، فالرجال يلبسون
 احذية جلدية داكنة مع بذات سوداء وربطات عنق بيضاء . والنساء يرتدين
 الملابس الثقيلة الموشاة باللماع للايحاء بأناقة فارغة ، وكل ذلك «على اعلى
 درجة من رداءة الذوق» . بهذه الطريقة نجد ان موضوع تمرد السود والقتل
 الطقسي يشمل الجمهور الأبيض ويزعجه في حين يجعله اسلوب التمثيل
 مقبولا بشكل مؤقت . واخيراً يبدو الحدث اكثر واقعية نتيجة التعطيم على
 الحقيقة وتأثير سحر الفودو(*) ، (الودونيه) الغامض الذي يلف العرض ككل
 بتأثير مخيف .

وقد انعكست هذه المواربة في ردود افعال النقاد الذين اعتبرها بعضهم
 طفولية في موضوعها ، مطبنة في معالجتها ، بينما اعتبرها آخرون ، ومنهم
 المخرج الأمريكي هارولد كلورمان واحدة من اكثر الاعمال المسرحية ابداعا
 في ايامنا .

ان مسرحية «الستائر» عبارة عن معالجة درامية لتعاسة الحياة في الجزائر
 خلال فترة الاحتلال الفرنسي .

ولذلك تأخر عرض المسرحية في فرنسا طيلة فترة حرب التحرير
 الجزائرية من عام ١٩٥٤ حتى ١٩٦٢ فكان اول عرض لها على مسرح
 شلوسبارك ستيت ببرلين الغربية عام ١٩٦١ ولم تعرض في فرنسا حتى عام
 ١٩٦٦ حين قدمها روجيه بلان على مسرح فرنسا . وبعد ذلك بقليل نشرت

(*) : رقصة بطيئة رزينة .

(*) : الفودو : دين زنجي ، افريقي الأصل ، منتشر بين زنوج هايتي ويقوم على أساس من العرافة
 والسحر . . .

«رسائل جينيه الى بلان» التي تبين كيف يريد لها جينيه ان تعرض . وقد سميت المسرحية بهذا الاسم «الستائر» لأن عناصرها المشهدية الرئيسية مكونة من لوحات تحملها الشخصيات على الخشبة، وأحياناً يقوم الممثلون برسم مواضيع رمزية وتصميمات من وضعهم امام الجمهور . وبهذا الشكل تشهد الخشبة الرمزية اللامحدودة بمستوياتها المتنوعة رموزاً أكثر يحركها الممثلون بصمت . ومن خلال قيام كل ممثل بعدة ادوار مزدوجة اعتماداً على الأقنعة والمكياج الكثيف، يتم الحد من الواقعية مرة أخرى . كما يصدر الممثلون انفسهم المؤثرات الصوتية كأصوات الحيوانات والرياح والمطر وبهذه الطريقة تحقق حلبة «الستائر» غير العادية غموضاً يشكل جزءاً من العرض المسرحي ذاته، وهو كذبة لا يستطيع المشاهد الا ان يصدقها .

ومع ذلك استقبل عرض باريس بغضب . فلم تفلح الشخصيات الكاريكاتيرية الشبيهة بالدمى والأقنعة والستائر في التخفيف من قبح الممارسات الفرنسية في الجزائر وفظاعة ما جرى اثناء حرب التحرير هناك . لقد اقترح جينيه في رسائله الى بلان ان يحمل العرض شيئاً من الغنائية للحد من الواقعية المملة التي يخلقها مثل هذا الموضوع . وكما هو الحال في مسرح العبت، فان السبيل الى ايصال موضوع كرهه يتطلب ايجاد لهجة واسلوب مناسبين للعرض . لقد كان الأسلوب ومستوى العرض يمثلان تحدياً خاصاً بالنسبة لجينيه في مسرحياته المتأخرة التي كان يصب فيها نقداً متزايداً لا هوادة فيه على المجتمع . يعتقد بعض النقاد ان تأثير بريخت واضح في «الستائر» وليس ذلك بسبب طبيعتها القائمة على مجموعة احداث مترابطة وانما لمضمونها السياسي العنيف .

في هجومه على ما اعتبره واقعية المسرح الحديث التافهة استخدم جينيه ادوات المسرح ذاته بكفاءة تفوق فيها على سابقيه من الرمزيين . ففي كتابه «خيال جان جينيه» ذكرنا جوزيف مكماهون بأنه «اذا ما أطلق العنان للمسرح فلن يكون هناك ما يعيق وصوله الى أي مكان» ومن خلال نظرة غير عادية

إلى الخطوط التي تصنع حدود الفن الدرامي ، اكتشف جينيه هذا النزوع المثير في فن المسرح . فقد حرص ان تكون الخشبة مرآة تعكس الواقع الحقيقي ، وحاول ازالة الحواجز الجمالية التي تفصل بين الجمهور والمسرحية من خلال زعزعة المقومات التي تجعلها فعالة ، اي تقاليدها . فقد أقر جينيه بأن الخداع يشكل جوهر المسرح ككل ، ولكن بعد اكتمال الخداع كانت خطته تعود للعمل على كشف الحقيقة . فمسرحية «السود» مثلاً عرّفت من خلال الدعاية لها بأنها «عرض تهريجي» او «عرض كوميدي» لن يقدم سوى ممارسات بريئة . ولكن قبل نهاية الأمسية كانت جميع القنوات المريحة لدى الجمهور قد تبددت .

واكثر من ذلك ، كان الحاح جينيه على الأسلبة وتكلفه المتعمد جزءاً من خطته لجعل الخشبة تعكس ما يتظاهر به جمهوره . فهو يقيم الطقس والشعائر على الخشبة ليصبح الجمهور شاهداً مدركاً ومتلقياً للصدمة المناسبة التي تجعله يشعر بالاثم . كتب المخرج الاميركي هيربرت بلاو ، في مجلة تولين للمسرح فأكد ان «جينيه يعطينا افضل احساس مباشر عن الخبرات التي حاولت الدراما الحديثة الاحاطة بها بعد العلاقات الازدواجية الأكثر عقلانية عند بيرانديلو : اي ثنائية العقلانية والوهم» ، ومنذ محاولاته الأولى ، كانت جهود جينيه المستمرة تهدف الى اصفاء الموضوعية على ماكان في البداية ذاتياً ، معتمداً على المسرح للنفاذ الى الواقع والى شعورنا في الوقت ذاته .

* * *

١٩- ما بعد أرتو: المسرح الطبيعي

في بولندا وأمريكا

«فرانكنشتاين» ١٩٦٥

يمكن تلمس استمرارية مسرح «لاعقلاني» في هذا القرن ابتداء من الرمزية إلى السريالية ومن الدادية إلى العبث ومن مسرح القسوة إلى «المسرح البديل» في الستينات. فقد اعتقد أن المجموعات اللاتجارية التي ظهرت إلى الوجود، وإن بشكل مؤقت، في السنوات العشر أو ما يقارب ذلك، جاءت ضمن البلبلة المميزة لزماننا «كثقافة مضادة» تخدم فن الدراما خارج إطار المسرح الرسمي. وبشكل عام، كانت هذه الفرق تعمل كجماعات وتكون المسرحية من خلال الارتجال الجماعي. ولذلك لم يكن هناك وجود للمنطق السردي القائم على السبب والنتيجة، فقد أحل الممثلون محله صورا مسرحية معقدة وتكوينات بصرية أو لوحات قصد منها أن ترمز للظروف الروحية أو الاجتماعية. عمل هذا التأليف المسرحي الجماعي أيضاً على الحد من أهمية الكلمات حيث يقوم الممثلون بمزج عناصر الأيماء والرقص، الموسيقى الشعبية والسينما (والتعبير السائد لوصف هذا النوع هو «الوسائط الفنية المتعددة») دون أن يعتمدوا على نص مفهوم سابقاً. ففي برنامج «أسرار ونصوص أصغر» ١٩٦٤ للمسرح الحي أعلن أن فرق «المسرح الراديكالي» هي: (في طليعة الظواهر التي عرفها التاريخ الاجتماعي والمسرحي - تلك الأجيال العفوية من مجموعات الممثلين الشعبية التي تعيش فقراً طوعاً مشركاً، وتقدم تجارب جماعية عبقرية في إبداعها مستفيدة من الزمان والمكان والعقول والأجسام بطرق متنوعة جديدة تلبي حاجات مرحلتنا المليئة بالتغيرات).

من الصعب انكار الدلائل التي تثبت استمرارية هذه الظواهر. فمن المؤكد أن أفكار أرتو عن الغاية والأسلوب العدائين في الدراما أصبحت مؤثرة في كل مكان مؤخراً.

كان جيرزي غروتوفسكي (١٩٣٣-) ممثلاً كبيراً نالت ورشاته اعجاباً كبيراً على جانب الأطلسي . فقد أسس مختبره في أوبول (بولندا) عام ١٩٥٩ ثم انتقل الى فروكلا عام ١٩٦٥ ونشر كتاباً يتضمن مقالات عن اعماله بعنوان «نحو مسرح فقير» حرره صديقه الايطالي يوجينوباربا لأول مرة في الدانمرك عام ١٩٦٩ ، ثم ترجم الى الانكليزية عام ١٩٦٩ . ومع أن غروتوفسكي يقر بتأثير منهج ستانسلافسكي كجزء مؤثر في تدريباته كممثل ، فهو يعتبر هذا التكنيك البولوني ، عملياً ، هجوماً على طرق الاستدعاء الانفعالي والمسرح الواقعي القائم عليها . واقتداء بأرتو ، عاد غروتوفسكي الى ما اعتبره جذور الطراز البدائي في الدراما حين كان للمسرح دور روحي وديني وكانت مهمة الممثل طقسية تماثل عمل الكاهن . وهذا بالنسبة لغروتوفسكي يعتبر ايضاً عودة الى مفهوم يونغ عن «اللا شعور الجمعي» وهو يدعو «المسرح الفقير» لأنه - خلافاً للمسرح الغني الذي يحاول مزج جميع الفنون - يقتصر على ما هو جوهري . ان استبعاد الديكور والأزياء والمكياج والموسيقا ، ومؤثرات الاضاءة وحتى الصالة ذاتها يترك الممثل وحده ليجد علاقته الأساسية مع الجمهور .

وهكذا يصبح الممثل ، بالنسبة لغروتوفسكي ، في قلب الخبرة المسرحية . يجب على الممثل ان يهب ذاته كلياً لفنه ، ولذلك عرف مسرح غروتوفسكي بتأكيدده على التمرينات الجسدية الصارمة . فقط حين ينطلق الجسد ، الى أقصى حدوده ، كما في ممارسات ممثلي مسرح كاتاكالتي الهندي ، تنطلق «النبضات النقية» من أعماق مستويات اللا شعور . يمثل هذه الوسائل يصبح المسرح اكتشافاً شخصياً بالنسبة للممثل والمشهد الذي يجب اخضاعه لشروط صارمة . ومثل فاختانغوف ، يعتمد غروتوفسكي الى مزج العناصر الطبيعية بالرمزية ويخلط التقاليد الغربية بالشرقية ليضع جمهوره امام تجربة مسرحية جديدة .

قدم غروتوفسكي مسرحية عن أوشفيتز(*) «اكرروبوليس» ١٩٦٤

(*) : أوشفيتز : معسكر اعتقال نازي في جنوب بولونيا .

تأليف ستانسلاف فسببسانسكي، في مهرجان ادنبره عام ١٩٦٨، فكانت بالنسبة لكثير من رواد المسرح في بريطانيا اول عهدهم ب«المسرح الفقير». كانت البصالة غرفة سوداء كبيرة فيها صندوق لاعداد ضحايا المانيا النازية وكان الممثلون هم نزلاء معسكر الاعتقال يقدمون لحظات من التاريخ اليهودي قبل هبوطهم الى غرفة الغاز عبر فتحة. لقد كانت تجربة قاسية ومؤثرة. كما ان مسرحية كالديرون «الأمير الوفي» حسبما جاءت في نسخة يوليوس سلوفاسكي ١٩٦٩ أثرت في جمهور نيويورك وأوروبا كافة. وفيها يظهر البطل كما قدمه الممثل الرئيسي لدى غروتوفسكي وشريكه في التأليف ريزارد سيسلاك كبطل شهيد وضحية لمحاكم التفتيش الاسبانية في القرن السابع عشر. فقد وضع وهو نصف عار بمئزره على لوح للتعذيب والجلد، حيث ينظر المشاهدون اليه من الأعلى وكأنه في غرفة جراحية او حلبة مصارعة. اما مسرحية سلوفاسكي «كورديان» ١٩٦٢ فتدور احداثها في مصحة عقلية اذ ينتشر «المرضى» المختلون عقلياً بين المشاهدين بشكل يعامل فيه الجميع كنزلاء في نفس المصحة. ان الصور التي يقدمها غروتوفسكي مليئة بالعنف والمعاناة البشرية.

شهدت امريكا اول تعبير راديكالي لمسرح أرتو قبل بضع سنوات من ذلك. تأسس المسرح الحي في نيويورك عام ١٩٤٧ على يد جولييان بيك (١٩٢٥-) وزوجته جوديث مالينا (١٩٢٦-) حين كانا في مطلع العقد الثالث من عمرها. كانت مالينا قد رسمت مسبقاً في مشغل بسكاتور الدرامي التابع «للمدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي» في نيويورك، كما كانت تدريبات بيك كممثل في جامعة ييل، تعتمد على منهج ستانسلافسكي. وطيلة عام ١٩٥١ كانا يقدمان مشاهد من اعمال ت. س. اليوت وجيرترود ستاين في تشيري لين بتحويل اعمالها اللفظية الى حدث ايقاعي جسدي يعتمد الخيال بشكل اوسع. وسرعان ما انتهى الاعتماد على الكلمات كلياً؛ فقد تضمنت «أسرار ونصوص أصغر» مثلاً هجوماً على الجمهور بالكليشيات السياسية والطقسية الملموسة التي انتهت

بكومة كبيرة من الاجساد المتبسة ، وقد تجمعت على الخشبة كصورة مرعبة للموت . ومنذ عام ١٩٥٩ عمل بيك ومالينا في (أوف برودواي*) ، خارج برودواي ، الشارع الرابع عشر بمسرح بسيط لا يتسع لأكثر من مائة وسبعين مقعداً . دام ذلك حتى عام ١٩٦٣ حين اغلقت السلطات الاتحادية لعدم تسديد الضرائب ، وقد بيعت اللوحات والأزياء بسعر زهيد ، وبفس الطريقة فقدا ديكورات مسرحية «السجن» . الا انهما ، على الرغم من هذه المصاعب ، نجحا في ايجاد مسرح شعري مفعم بالنشاط غني بحركات الباليه والتعابير المسرحية المرسومة باللون والضوء لمنح مشاهديه تجربة مباشرة الى حد كبير . كان احد أهم اهداف الفرقة هو ضمان اكبر قدر من الاستجابة ، حتى انهم في «الجنة الآن» (كتبت عام ١٩٦٨ ونشرت عام ١٩٧٠) تجرأوا على المشاهد من خلال الهمسات المزعجة في أذنه والايحاءات الجنسية . كانت عروض المسرح الحي تأخذ بأسلوب أرتو بشكل اساسي .

اعتمدت شهرة بيك في كل من أوروبا وأمريكا على عرضين مسرحيين . وهذان العرضان هما «الاتصال» من تأليف جاك غيلبر (١٩٣٢ -) واخرج مالينا عام ١٩٥٩ ، وهي - لولا اقحام فرقة الجاز والارتجال الحر الذي قام به مدمنو المخدرات - تكاد تكون معالجة واقعية لأحوال مدمني الهيروئين الذين ينتظرون ما يشبه غودو لخلق (الصلة) فيما بينهم .

وفي النهاية ، هي عبارة عن بنية بيرانديليليه (بيرانديللو) ينتظر فيها من الشخصيات ان تقدم فيلما وثائقياً عن المدمنين الفعليين . ولكي تكتمل الخدعة ، يقتربون من الجمهور خلال الاستراحة ويخاطبونه . والمغزى الرمزي هو اننا جيمعاً نعيش في عالم لا هدف له ، ولذلك يحتاج الى تصحيح نقوم نحن به . اما المسرحية الأكثر اثارة فهي «السجن» من تأليف كينيث هـ . براون (١٩٣٦ -) واخراج مالينا عام ١٩٦٣ . ونص المسرحية عبارة عن تسجيل للعقاب الطقسي الذي تعرض له مشاة البحرية

(*) : أوف برودواي : اتجاه للعمل المسرحي يتميز عن عروض برودواي التجارية من خلال مسارحه الصغيرة وتأكيده على قيم فنية أساسية واهتمامه بالتجديد .

الأمريكية خلال يوم واحد في معسكر التعذيب في فيوجي باليابان ، حيث كان المؤلف نفسه اسيراً . يصبح المشاهد نفسه ضحية الصور والأصوات العنيفة من خلال مشاهدته للأسرى وحراسهم الذين اصبحوا وحوشاً عبر آلية الأوامر الصادرة وضربات الهراوات السريعة المؤلمة وقرقعة اغطية صفائح النفايات . خلال هذا العرض ، وبعد ثلاثة ايام اعتصام ، وضع بيك وزوجته في السجن وأغلق مسرحهما من قبل المالك والبوليس ومصلحة الضرائب . وفي عام ١٩٦٤ ، اختار المسرح الحي النفي لنفسه وتجول في اوربا لمدة اربع سنوات خرافية ، حيث انخرط في اهتمامات الحركات اليسارية ، مثل مسرح «الجوريللا» (الحرب الخاطفة) (*) حيثما وجدت هذه الحركات - كانت أبرز نشاطاته في اضطرابات أيار ١٩٦٨ بباريس . وقد اصبحت لفظة «الحي» مرادفة للسياسات الفوضوية والمناهضة للحرب . وبعد ذلك عادا الى امريكا في عام ١٩٦٨ بناء على دعوة من جامعة ييل ليقدموا سلسلة من عروضهما الرئيسية حسب الأسلوب الذي طوراه خلال تلك السنوات والذي اشتهرا بسببه .

وفي عام ١٩٦٥ قدما عرضاً مقتبساً عن «فرانكنشتاين» لماري شيلي حيث قام بيك بدور الدكتور ومثلت بقية الفرقة دور الغولة . وقد أريد من الغولة ان ترمز الى «أنا» الانسان الحديث كما تم تغيير مكان السقالة الاسطوانية المكونة من ثلاث طبقات بارتفاع عشرين قدماً فنقلت من المخبر الذي تم فيه تكوين الغولة الى داخل رأس هذه الغولة حيث يظهر وكأنه يحوي معرفة العالم . وبعدئذ تنتقل الى السجن الذي يمثل العالم ذاته والذي فيه تعبر طاقة الغولة الى السجناء من البشر الذين يموتون بالنار التي تبعث الحياة فيها من جديد . وفي الفصل الاول الذي يبدأ مثيراً مع اسدال ستارة ببطء ، يشاهد المتفرجون جذع الغولة واوصالها المكونة من أجساد عشرين ممثلاً تتأرجح وهي متشبثة بالسقالة وقد اضيف لهذه الصورة عينان

(*) : مسرح الجوريللا : أعمال مسرحية تعالج قضايا سياسية واجتماعية مثيرة للجدل (وتقدم عادة في الشوارع والكراجات) وأحياناً يدعى مسرح الشارع .

حمرأوتان. وفي الفصل الثاني ترمز الفراغات الموجودة في السقالة وبشكل موفق، الى حواس الغولة ووظائف اخرى. يصبح العرض بهلوانياً بشكل خاص، عندما يخضع الممثلون لتأثير افكار الحضارة الحديثة وهم يمثلون داخل رأس الغولة. تلك الأفكار التي يبتها الدكتور فرانكنشتاين على شكل كلمات في مركز حواس الغولة وهي تتلوى ألاماً. وهكذا يصبح هذا المخلوق «مثقفاً»، وتصبح الخشبة مركزاً عصيباً قادراً على خلق الأحاسيس الأرتوية (نسبة الى أرتو) التي يراد منها أسر خيال المشاهد. وفي الفصل الثالث، حين يصبح الرأس سجنًا، يجمع السجناء الموجودون في انحاء الصالة ويوضعون داخل الفراغات التي تكونها السقالات وكأنهم في زرنانات. ومن نافل القول ان هذه الاجراءات كانت ستذهب سدى لو لم يكن الاخراج آية في التوقيت والتنسيق.

اما مسرحية «الجنة الآن» فقد أساءت لسمعة الفرقة حيثما عرضت، لقد دام العرض خمس ساعات تقريباً، وكان شكلاً من الاستعراض بحد أدنى من الحبكة. ان مغزاها الظاهري هو الخوض على الثورة دون عنف. وهي تعبر عن فوضويتها من خلال تقديم درجات من العري الذي يدعى المشاهد للمشاركة فيه. لقد قصد من خلع الملابس جعل ادراك المشاهد اكثر حدة عبر رؤيته او فعله لما هو ممنوع. ويتكون حدث المسرحية من سلسلة من العبارات الشعائرية العائدة لراحل ثورية معروفة مسبقاً، وضع كل منها على لوحة وسلمت لبعض المشاهدين عند دخول المسرح. الا ان العنصر المبتكر في هذه المسرحية هو تحقيق الاحتكاك المادي المطلوب بين الممثلين والجمهور.

فخلال المسرحية، يعمل الممثلون على السخرية من المشاهدين وتخويفهم بشكل اعتباطي ليجعلوا الغضب يخلص هذا المشاهد من انفعالاته وتوتره. اما نهاية المسرحية فتأتي على شكل طقسي جنسي عبر تكوين ما اصبح يعرف الآن بـ «كومة الحب» المكونة من الأجساد.

بدأ المسرح الحي كتعبير شخصي عن فوضوية مؤسسيه ومناهضتهم للعنف، معتمدين التعابير الطبيعية في التعبير عن احتياجاتهم. ولذلك كانوا

يقدمون على الخشبة صورا من الفقر والمعاناة والموت ، الا ان اسلوبهم في الأداء اصبح بشكل متزايد ، هجوماً بصرياً وسمعياً على الحواس الى ان اشتهروا بانهم اكثر من مارس نظريات أرتو في القسوة . ولئن بدا استخدام هؤلاء المناهضين للعنف لمثل هذه التقنيات العنيفة امراً شاذاً ، فمن الانصاف ان نذكر هنا قناعة أرتو بان العنف داخل المسرح يؤدي بالتأكيد الى وضع حد للعنف خارجه :

(اني أتحدى اي مشاهد فعلت فيه هذه المشاهد العنيفة فعلها بعمق . . ان يستسلم ولو لمرة واحدة- خارج المسرح- لأفكار الحرب والشغب والقتل العنيف).

انه لشيء مشجع ان نجد في هذه الأيام من يقتنع بوجود مثل هذه القدرة في الفن . ومن خلال التشكيك ، ساهم النقاد في نيويورك الى حد كبير في رفض هذه العروض الا ان جريدة «صوت القرية» (ثيلليج فويس) كانت الوحيدة التي نظرت اليها بشيء من الانصاف . وعلى كل حال ، من المناسب ان نسأل فيما اذا كانت هذه المحاولات لاشارك الجمهور قد اقتصرت على مجرد مشاركة آلية ، أم أنها ادت الى اقتلاع العنف منه بطريقة علاجية حقيقية . ففي اواخر الستينات ، فترة الاحتجاج الشبابي المتمرد الذي تميز بالعنف اللااجتماعي بقدر ما تميز باطلاق اللحي ولبس العقود ، كان لعفوية عروض المسرح الحي تأثير هائل . ومع ذلك ، وبالمقارنة مع جرائم القتل في شوارع شيكاغو وباريس وما جرى في غابات فيتنام المدارية ، كان لا بد من ان يبدو مسرح الجوريللا (الحرب الخاطفة) تافها بحيث لم تمر سوى سنوات قليلة حتى أصبح طرازاً قديماً . الا ان بيك وزوجته واطبا بشجاعة على بعثهما عن الأسلوب والموضوع و«الحوار الهادف» مما يمكنهما من الوصول الى اولئك الذين اضطهدهم المجتمع ، لا الى «المؤسسة الليبرالية» البرجوازية . ومثل هذا السعي لن يتوقف ولا يجوز ان يتوقف أبداً .

* * *

٢٠- مسرح الواقعية (هاينينغ)

وأشكال أخرى من الارتجال في أمريكا

«ديونيزيوس في ٦٩» (١٩٦٨)

خلال الستينات من هذا القرن، انتشر شكل من النشاط المسرحي عرف باسم مسرح (الواقعة) «هاينينغ» «happenings» في عدة أقطار وخصوصاً في الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا واليابان. ويمكن القول بأن مسرح الواقعة مشتق من العروض الدادية لفترة ما بين ١٩١٦ و ١٩٢١ والعروض السريالية التي تلتها. وفي كثير من الأحيان، كان يشار لهذه العروض التي تعتمد الحادثة أو الواقعة على أنها «دادية جديدة» إلا أن هذا التعبير تكوّن بالمصادفة ليشير إلى عنوان عرض مرتجل قدمه الرسام الأمريكي ألان كابرو (١٩٢٧-) الذي أصبح اسمه مرتبطاً بكل فن متعدد الوسائل. كان كابرو رساماً تجريبياً حاول إيجاد السبل للافلات من الأطار الثنائي الأبعاد ومنح مشاهديه خبرة مباشرة أكثر حيوية. فقد بدأ بعرض للملصقات بعنوان «الملهى البنسي» (*) عام ١٩٥٦. فيشمل عمله الفني قطعاً من الأثاث، كان أحياناً يحتاج غرفاً خاصة لايوائها. وأخيراً انضم كابرو إلى الموسيقى الطليعي جون كيج (١٩١٢-) الذي نظم في عام ١٩٥٢ ما سمي حدثاً متواتراً في كلية بلاك ماونت، شمال كاليفورنيا وقد صار هذا الحدث مناسبة يحتفل بها. ففي سياق العرض هناك الكلام والرقص والسينما والموسيقى المسجلة والمعزوفة إضافة إلى مجموعات من الأصوات الصادرة من كل أجزاء صالة كبيرة تضم الجمهور أيضاً. من خلال هذا التكنيك أنشأ كيج ما سماه ال «بيئه» وقد أكد أن «المسرح موجود حيثما وجد المرء، ومهمة الفن ببساطة هي تسهيل خلق القناعة لدينا بأن هذا هو الحال».

(*) : الملهى البنسي : ملهى تشغل كل من أدواته لقاء بنس واحد.

كان اول عرض قدمه كابرو، هو «ثمانى عشرة حادثة فى ستة أقسام» وقد عرض فى صالة ريوين فى غرينويتش فيلليج (نيويورك) عام ١٩٥٩ . كانت الجدران مزدانة بصور مسلطة واضواء ملونة ولوحات وصور عارية . وقد أعطي كل من المتفرجين بطاقة تحمل توجيهات مكتوبة ليقوم بعمل يطلب منه عند سماع صوت جرس - كالاستلقاء والرقص واشعال عود ثقاب والتعري وهكذا . لقد تضمن هذا العرض الأولي المكونات الأساسية (لعروض الحادثة) التي شهدتها السنوات القليلة التالية :

- ١- كان الجمهور يقوم بدور المتفرج والمشارك فى وقت واحد .
- ٢- كانت الأحداث والوقائع تأتي معاً كما فى الحياة .
- ٣- كانت منطقة التمثيل غير محدده فعلياً حيث لا يوجد ما يفصل بين الخشبة والصالة .

٤- كان التمثيل يعتمد الى حد كبير على الارتجال .

لقد استمر البحث من خلال الممارسة عن جمالية جديدة تفسر هذا النوع من الدراما الارتجالية . ففي فرنسا استخدم جان جاك ليل ، مؤلف كتاب «الواقعة» (الهابينغ)، هذه الصيغة فى الدعاية لنظريات شخصية عن الثورة الاجتماعية والتحرر الجنسي . وفى امريكا ، تكلم مصمم الديكور مايكل كيربي ، مؤلف «الحوادث happenings» (ايضاً عام ١٩٦٦) عن حادثة تكون بمثابة عرض «غير متماسك» . وهذا يعنى ان الممثل يتجاهل جميع القيود التقليدية للزمان والمكان والتشخيص ، ويمثل دون اي جهد لخلق عالم خيالي . وفى «التراكيب والبيئات والحوادث» (عام ١٩٦٦ ايضاً) اوضح كابرو أن غايته هي سد الفجوة بين الفن والحياة ، وإبقاء الزمان والمكان «متنوعين ومتقطعين» . صحيح ان (الحوادث) بطبيعتها التي لا يمكن التنبؤ بها ، تقرب المسرح من الحياة ، الا ان مارغريت كرويدن بينت فى «مجانين وعشاق وشعراء» ١٩٤٧ ان عرضها (اي الواقعة) يعتمد اكثر على الثقافة الشعبية وما هو مبتذل بحيث تميل الى التكرارية والآنية . وبشكل أكثر حرية يمكن القول إن التفاهة التي يتكون منها مسرح الحادثة ترمز الى حد ما

لـ«مجتمع تافه». وفي كل الأحوال، كانت السهولة التي نشأ بها مسرح الواقعة مصدر تشجيع لعدد كبير من الرسامين والنحاتين والراقصين والمؤلفين الموسيقيين كي يجربوا حظهم قبل موت هذه الحركة ميتهتها الطبيعية، والآن لم يبق منه سوى انواع تظل موضع تساؤل مثل البوب ارت. واللافت للانتباه هو ان عروض الواقعة اعطت دفعة إضافية اخرى لتضافر فنون الدراما والشعر والرسم والموسيقا حتى ان لم تكن التكتيكات المتبعة في زيوريج عام ١٩١٦ مناسبة تماماً لعام ١٩٦٦ في كل من باريس ونيويورك.

لم تنته قصة الطليعية في امريكا بأي شكل من الأشكال، فقد بدأت فرقة فرنسيسكو اليمائية، التي اسسها ر. جي. ديفز عام ١٩٥٩ بتمثيل اعمال موليير وغولدوني على طريقة الكوميديا الارتجالية (كوميديا ديلارتي) الى «ان خرج ديفز بعروضه الى خارج المسرح لتصبح شكلاً من مسرح الشارع. كما جاء بيتر شومان بمسرحه (مسرح الخبز والدمية) من المانيا الى نيويورك عام ١٩٦١ فكان جاهزاً بنفس القدر لتقديم عروضه في اي مكان. وقد جعل شومان عروضه على درجة من الطقسية بتمرير رغيف خبز من صنعه بين اولئك الذين جاؤوا للفرجة. الا ان العنصر البارز في عروضه هو ضخامة الدمي التي وصل ارتفاعها الى خمسة عشر قدماً والمكونة من ممثلين يقفون على أرجل خشبية (طوالات) ويضعون اقنعة ضخمة. وهو يعمل بهذه الطريقة، كما يقول «ليجعل العالم واضحاً» كما انه يبني مسرحياته على حكايات شعبية بسيطة من الكتاب المقدس ذات أنماط بسيطة من الشخصيات- او نماذج ثابتة. وقد بدأت نجاحات نادي مسرح لا ماما التجريبي ايضاً في عام ١٩٦١ بعد ان اسسه ايلين ستيوارت وبول فوستر. تخصص مسرح لا ماما بالتدريبات البهلوانية القاسية على طريقة غروتوفسكي وبتأمين مجال للمؤلفين المسرحيين الجدد من خلال شيء مثير يمكنهم قوله.

ان المجموعة الأمريكية التي اقتنعت بشكل خاص بالتعاون مع الكاتب هي المسرح المفتوح لجوزيف شاكين (١٩٣٥-). لقد تدرب شاكين

كممثل حسب منهج ستانسلافسكي وعمل مع المسرح الحي، ومثل في مسرح بريخت الملحمي، كما ساعد بروك في مسرحيته «الولايات المتحدة» على مسرح الدويك، وعمل أيضاً مع فيولا سبولين. كانت سبولين المدافعة الأولى عن التقنيات الارتجالية والألعاب الجماعية ومؤلفة كتاب «الارتجال للمسرح» ١٩٦٣ الذي يتضمن جوانب هذا الاتجاه فضلاً عن كونها مؤسسة مسرح المدينة الثاني في شيكاغو. كان شاينكن يبدو مستعداً لأي شيء، فقد أنشأ (المسرح المفتوح) بالاشتراك مع بيتر فيلدمانت في مستودع الشارع الرابع والعشرين بنيويورك عام ١٩٦٣، قاصداً من هذه التسمية اظهار التباين مع ما اعتبره المسرح «المغلق» في برودواي. استمر في عملهما عشر سنوات الى ان افترقا طواعية خشية ان يصبحا شكلاً «مؤسساتياً». وهذا امر مألوف في جميع مجالات الحياة، لقد توافق ما كتبه شاينكن عن عمله في «حضور الممثل» ١٩٧٢ مع ما كان احد ممثلي فرقته، روبرت باروللي، قاله في كتابه «كتاب عن المسرح المفتوح» ١٩٧٠.

مثل بريخت، كان شاينكن يعتبر مسرحه، ورشة تشهد فيها مسرحياته «تطوراً» دائماً لتظل دائمة التحول والتبدل. كانت طريقته في التمثيل مدينة بشكل من الأشكال لطريقة التأمل في اليوغا، كما كانت الفرقة تعمل بتناسق من خلال الصوت والحركة أكثر من الكلمات كي تستكشف «مناطق الشعور» الخاصة بالخيال والحلم. وتقتطف مارغريت كرويدن، بعضاً من ملاحظات فيلدمان.

(كان هدفنا هو ان نظهر على خشبة، بشكل مرئي، تلك المستويات من الواقعية التي لا يمكن التعبير عنها عادة من خلال الظروف: تلك المستويات الحياتية المراوغة اللاعقلانية الهشة الغامضة والوحشية الموجودة في حياتنا).

لقد مارس المسرح المفتوح عملية «التحول» أيضاً وهذا تكتيك فريد من انجاز الفرقة يتيح للممثل الانتقال من دور شخصية ما الى اخرى على مرأى من المشاهدين.

وفي عام ١٩٦٦ ، قام المسرح المفتوح بتجميع عرض «هيا أمريكا» المكون من ثلاث مسرحيات كل منها من فصل واحد للمؤلف جان كلود فان ايتالي . (١٩٣٦ -) لمسرح الجيب في الجادة الثالثة وهو يتألف من ثلاثة صور هجائية عنيفة للحياة الأمريكية الحديثة ، واكثرها عنفا مسرحية «الموتيل» (*) ، التي تقوم فيها دمية عجيبة بوصف وسائل الراحة فيه بينما تقوم دميّتان أخريان بتحطيم ما في الغرفة . انها صورة غريبة ومرعبة عن الحياة الحديثة وما فيها من عنف . لقد كانت مسرحية «الأفعى» ١٩٦٨ اولى مسرحيات فان ايتالي الطويلة . وهي تمزج حكايات سقوط الانسان وعصيانه الاول في سفر التكوين مع صور عصرية مزعجة كاغتيال الرئيس كندي ومارتن لوتر كينغ الى ان يسود الاعتقاد بأن الاحساس المشترك بالذنب قد تلاشى عبر تأثير الرقص والتراويل التي تؤديها الفرقة بكاملها . اما مسرحية «النهاية» التي كتبت كلماتها سوزان بانكو فيتز (١٩٤١ -) فهي مثيرة للقلق وتدور حول الموت ، الأحياء يوقظون الموتى بالتراويل وطقطقة العصي المطلية باللون الأبيض لتصبح كالعظام . وعندئذ يقوم الموتى بتمثيل الطريقة التي ماتوا بها من قبل . والمغزى ، ان وجد ، هو ان نعرف كيف نواجه حقيقة نهايتنا . وبشكل غير عادي ، رفض المسرح المفتوح ان يجعل من نفسه اداة سياسية ، الا انه طور طروحات مؤلفيه المسرحيين الخاصين به . وهذه سياسة جعلته ينقسم الى ورشات متعددة .

فقد كان المسرح المفتوح هو المسؤول عن «صخرة فييتنام» وهي عرض ارتجالي جماعي من تأليف ميغان تيري (١٩٣٢ -) قدم في مقهى لا ماما عام ١٩٦٦ . وهو من العروض المسرحية القليلة التي عاجلت الحرب الفيتنامية . اما الأعمال الأخرى فهي «الولايات المتحدة» لبيتر بروك و«النصر لفيتنام» من تأليف أرمان غاتي ومسرحية فكتور هام «سلاح الجنب» . وفي عام ١٩٧٣ ، ظهرت مسرحية «المشوار الليلي» وهي مسرحية تشبه في بنيتها

(*) : الموتيل : فندق على الطريق العام يبيت فيه المسافرون ليلتهم ويوقفون سياراتهم في ساحته .

مستويات النوم وقد جاءت نتيجة مساهمة ثلاثة مؤلفين شباب هم تيري وفان ايتالي وسام شيبارد (١٩٤٣ -) . ان المسرح الأمريكي بحاجة لمزيد من الفرق القادرة على احتضان المؤلفين الجدد .

لقد كانت فرقة مجموعة التمثيل أقل إنتاجاً بقليل . فقد انطلقت هذه الفرقة من نيويورك عام ١٩٦٧ بقيادة ريتشارد شيشنر ، رئيس التحرير السابق للمجلة الطليعية «مجلة تولين المسرحية» (مجلة الدراما حالياً) . وقد تأثرت مجموعة التمثيل هذه بغروتوفسكي الذي كان شيشنر قد التقى به عام ١٩٦٦ وببك وزوجته والبيثيين وعروض الواقعة (هابينينغ) ، التي كانوا يقدمونها . فأنشأت هذه المجموعة مسرحاً بيثياً في كراج شارع ووستر يساعدهم في تصميم الديكور كل من مايكل كيربي وجيري روجو . ومن هذا المكان استطاعت هذه المجموعة في عام ١٩٦٨ استقطاب الاهتمام الوطني من خلال مسرحية «ديونيزيوس في ٦٩» التي تعتمد بتصريف على مسرحية يوريديس «عابدات باخوس» . كان المقصود من ذلك هو جعل مسرحية يوريديس وثيقة الصلة بستينات هذا القرن عن طريق تجربة موسعة غايتها اشراك الجمهور . الا ان تأكيد الأداء الزائد على التفسير الجنسي للنص الأصلي ، جعل العرض يبدو قسرياً قاسياً في الخجل ، ولسوء الحظ كانت أيضاً عرضة لتكرار هجمات البوليس .

اعدت عروض كراج شارع ووستر «البيثية» بعناية بقصد تقليص البعد ما بين الممثل والجمهور ، فقد وضعت فرضية مرغريت ميد - القائلة بأن الحضارة الحديثة ابعدت الفن والفنان عن المستهلك السلبي بشكل مؤذ - على محك الاختبار . لقد سمح لمجموعات من المتفرجين بالدخول ببطء على شكل مجموعات صغيرة ، وهذا ما كان يستغرق فترة قد تستمر ساعة . وبينما كان الجمهور ينتظر ، يبدأ الممثلون بالتحرك بينهم . واحياناً يمسون بأحد المشاهدين بلطف ويحملونه (او يحملونها) الى مكان اخر في الصالة . ومن خلال جلوس المشاهدين او وقوفه في اي مكان يشاء على شكل

من السقالة او المنصة ، كان هذا الجمهور في مسرحية «ديونيزيوس في ٦٩» يبدو كأنه جزء من الخلفية بشكل يجعله مشاركاً في جسده وعواطفه . لقد اعتبرت المسرحية بحد ذاتها حدثاً طقسياً كأى صلاة في كنيسة او مباراة كرة قدم ، فمع ديونيزيوس العاري تقريباً تطلب المعربرات من عابدات باخوس الى الجمهور خلع ملابسهم ومحاكاة الفعل الجنسي .

كان من الصعب على الجمهور ، في مثل هذه الظروف ، ان يركز على ما يقال . وبدلاً من اعتماد الممثلين على كلمات المسرحية ، كانوا يتكلمون مع انفسهم بلهجة عامية حرة وحسب مستوياتهم العقلية التي لم تكن عالية على كل حال . كتب روبرت بروستين في نقده للمسرحية متأففاً عند سماع الممثلين وهم يناقشون «احباطاتهم» :

(أمل ان تثبت هذه التحليلات انها ذات قيمة علاجية للممثلين ، وبامكاني الاثبات انها لا تفيد المشاهد الا في اقناعه بأن الوجود على الخشبة اكثر اثاراً للضحك من الوجود في الصالة) .

وقد تابع بروستين قائلاً : كشف الممثلون حياة تقل باهميتها كثيراً عما يحق للمرء توقعه من المسرح . وذلك يمثل هبوطاً مبتذلاً من عصر الاغريق القدماء الى نيويورك القرن العشرين . واما بالنسبة لأولئك المشاهدين الذين اختاروا المشاركة في الطقس الذي لا وجود له في حياة الناس المعتادة . وعلى كل حال ، علينا ان نتذكر قصة جان لوي بارو عن جورج بيتوفيف - عندما سأل الواقعي انطوان الرمزي بيتوفيف أين شاهد في حياته غرفة بدون سقف ، فكان الجواب :

«في المسرح يا سيدي» .

* * *

٢١- المسرح الهامشي الحديث (*) في بريطانيا

«كريستي عاشقاً» ١٩٦٩

«اي سي / دي سي» ١٩٦٩

نشأ المسرح الهامشي البريطاني بما فيه من حس الدعابة الزائد من بحر واو حال الثقافة التحتية التي فرزتها الاضرابات واغلاق المعامل من قبل اصحابها نكاية بالعمال و«أفعى الصخور» والمباني الضخمة والتخريب وعلبة السكاكر والتضخم المالي المتسارع وما ساد امريكا وايرلندا من صخب الانفجارات والديسكو والتميز العنصري، والزحام والانحرافات الجنسية والوعي الطبقي الذي أثار العالم. قد يعتبر الحديث عن مثل هذه الأمور في كتاب عن تجليات الدراما الرمزية شيئاً من التساهل، الا ان الاستخدام الحر للشخصية والموقف الرمزيين هو الذي يعطي أفضل وصف لهذا التوجه الجديد.

لقد ظهرت الفرق الأمريكية الجديدة احتجاجاً على المسرح التجاري بشكل جزئي. وفي بريطانيا، كانت الستينات والسبعينات فترة طغت عليها وفرة النشاطات المسرحية المماثلة في طليعتها وهجومها على المعتقدات السائدة، وهذا ما يتميز به عصر جديد من الدراما القائمة على الجهد الذاتي. لذلك انطلقت مجموعة من المؤلفين الشباب تنقب في «المتحف الخيالي» بحثاً عن اساليب وتقنيات الماضي المتعلقة بالعرض المسرحي يضيفون لمساتهم الخاصة المنتقاة من السيرك والمسلسلة الهزلية (سلسلة رسوم هزلية) ويمزجون الواقعية بالرمزية، متجاهلين كل الاعتبارات الأكاديمية والقواعد الفنية. وقد

(*) : الهامشي : Fringe الكلمة تعني طرف، حد، ذيل، أما المعنى المجازي لها فهو ما لا يدخل في الدرة الأساسية.

(مجلة الحياة المسرحية العددان ٧-٨ لعام ١٩٧٩).

تلقت فرقةهم معونات متواضعة من مجلس الفنون في بريطانيا (المؤسسة الحكومية المسؤولة عن توزيع الأموال العامة لرعاية الفنون). ومع ذلك ظلوا مجبرين على تقليص النفقات والعمل في كل مكان يخطر على البال، من الحقول والحدائق حتى شوارع المدينة وقاعات الاجتماعات، كما كان يفعل بسكاتور. ولذلك كان جمهورهم يتدرج من المثقفين الشباب حتى العمال الذين لم يشهدوا المسرح بحياتهم. كانت مواضيع مسرحياتهم دائماً هجائية في أعماقها. وقد أفاد كتاب بيتر انسورج «تشويش العرض» ١٩٧٥ في تتبع بعض العطاءات البريطانية الجديدة. كان عام الاضطرابات الطلابية التي سادت العالم، عام ١٩٦٨، حداً فاصلاً في تاريخ المسرح البريطاني الحديث، ففي ذلك العام أنشأ المخرج الأمريكي جيم هاينز «مختبراً للفنون» استمر لفترة قصيرة في دروري لين قرب مركز الويست اند في لندن، إلا أنه لم يكن يمثل التحدي الكافي لمسارحه المزدهرة. وقبل اغلاق هذه الورشة في عام ١٩٦٩ كان هناك عدد مدهش من الكتاب والفنانين الجدد الذين انطلقوا مع مجموعات طليعية عبر البلاد كنوع جديد من المسرح الجوال. وباستخدام حد أدنى من المناظر والتجهيزات، أصبحت تسمية «المسرح المحمول» تطلق على مثل هذه الفرقة من قبل مؤسسيها ديفد هير و طوني بيكات. ومن عام ١٩٦٨ حتى ١٩٧٢ انبثق عن هذه الفرقة فرق عديدة حتى أن ثلاثاً من النوع نفسه كانت تقدم عروضها معاً في مهرجان ادنبره عام ١٩٧١. وفي عام ١٩٦٩ وصل عدد الفرق التي جاءت معاً إلى مسرح رويال كورت حتى عشرين فرقة لحياء مهرجان المسرح الهامشي الذي لم يسبق له مثيل والذي حمل شعار «لنكن معاً». ومع حلول ادنبره عام ١٩٧٨ كان هناك خمسون فرقة تعمل في وقت واحد. وهذه ظاهرة لها أهميتها الواضحة.

كانت المسرحيات المحمولة بكاملها عنيفة في نقدها للمجتمع. كان هوارد برينتون (١٩٤٢ -) أبرز كتاب المسرح المحمول. وقد عمل على تصوير المجرمين والقتلة في مسرحيات مثل «كريستي عاشقاً» ١٩٦٩ و «هتلر يرقص» ١٩٧٢ وكأنه يريد أن يرمز للجذور المتعفنة في بلد تتبدل قيمه

بسرعة . طور برينتون أسلوب «كاباريه» شخصي بحوار سريع رشيق تتخلله الأغاني والغمزات البارة وكأنه أسلوب يمثل مزاج وعقلية المجتمع الجديد . قدمت مسرحية «كريستي عاشقاً» من قبل ديفد هير على مسرح اوفال هاوس أولاً ، ثم على المسرح الأعلى في رويال كورت بعد ذلك ، وهي تقوم على جرائم القتل الفعلية التي ارتكبها جون ريجنالد هاليدي كريستي في الخمسينات من هذا القرن . وفيها ضابطا شرطة يتصرفان كشخصيتين هزليين اثناء الحفر في حديقة كريستي لانتشال جثث ضحاياه . والحديقة عبارة عن ديكور مسرحي مكون من ملصقات مادتها ورق الجرائد تأخذ شكلاً سريالياً . وقد كتب برينتون تعليقاً ، يبين الأصالة في معالجته لموضوع تافه كهذا .

«الحديقة» عبارة عن خم دجاج بعرض ستة أقدام وطول عشرة . سياجها بارتفاع قدمين ونصف ، مكون من أسلاك شبك الدجاج . حوافها مليئة بصفحات ممزقة وملفوفة من جريدة شعبية . يجلس المتفرجون بشكل دائري وقريب جداً- بصعوبة يبقى مكان كاف لحركة الممثلين على الجوانب . منظر الخم قدر والأسلاك صدئة والخشب ملطخ والورق مغطى بالغبار . لقد استخدم اللحم ليمثل حديقة كريستي وغرفته الامامية وغرفة في مركز الشرطة وغرفة تنفيذ الجرائم وحفرة للكلس ولكنه ليس «خلفية مسرحية» بالمعنى التقليدي ولا أريده ان يكون حديقة او غرفة . انه آلة مسرحية ، شيء تشاهده في معرض فقط ، انه مصيدة ، ورق ذباب (مصمغ او مسمم لجذب الذباب) لشد انتباه الجمهور .

يخلق ضابطا الشرطة الهزليان الانطباع بأن كريستي غول . وتنصح ملاحظات الاخراج بأن يدخل وكأنه دراكولا ينهض من القبر بشكل مخيف بقناع مرعب :

«بدأت امسية ممتعة ضحك فيها الجميع وسادتها رعشات لطيفة وتأوهات ناعمة» . وعلى كل حال ، حين تقدم كريستي الحقيقي من خلف القناع و«أضيئت الأنوار» ظهر كرجل لطيف صغير- كما هو متوقع في الحياة الحقيقية ، بكامل الاحترام «رجل ضعيف عادي يرفرف بعينه خلف

نظارته» ، انه شخص طبيعي بالمقارنة مع المهرجين المتكلمين اللذين جاءا به للمحاكمة . وهذا التبدل في صورة كريستي يأتي قي مقدمة سلسلة من التناقضات التي يصفها برينتون على انها : (نوع من التشويش يدخل أسلوباً باخر ، بحيث تتخطى الاجراءات ويستعصي كل تفسير ليمثل المشاهد الذي يبحث عن اي معنى سهل ويبقى وحيداً مع كريستي في عشقه).

لم يأت هذا التشويش من خلال الحوار المفعم بالحوية - ومثل العديد من مؤلفي المسرح الهامشي ، كان برينتون يتعامل بحرية مع اللهجة العامية والألفاظ الفاحشة التي لم تكن تخطر على بال قبل بضع سنوات - بقدر ما كان نتيجة الرشاقة . فالمشاهد تتطلب أداء بطيئاً بحيث نرى ومضات من السلوك الانساني «وكأنها مشاهد من الكرتون الأسود والأبيض يكتمل هيكلها فجأة وتصبح حقيقة من لحم ودم» . يصف برينتون هذا التكنيك بأنه هبوط في الاسلوب - «انه قاس جداً» ربما كان ذلك طرازاً بيرانديلياً يبدو فيه الواقع من خلال حالات التعارض .

لم تعرّف الشخصيات حسب الطريقة المألوفة في النص ، فيتكلم برينتون عن «الممثل الشرطي» و «الممثل المفتش» وكأن الممثلين لا يجسدون ادوارهم بشكل كامل ، بل يكتفون بمجرد تمثيلها ، ولذلك يتوقف الشرطي وهو «يحفر» في الحديقة من حين لآخر «يحفر» في الحديقة لانتشال الجثث ، ويتوجه للجمهور بأشعار فكاهية فاحشة . وهو لا يقوم بذلك كشخصية رئيسية في كورس ، بل بصوت بارد دون ابتسامة . يبدو دوره كدور دمية تعلق على الحدث عن طريق التباين بين الرعب الناتج عما يحدث وبذاءة ما يقال على الرغم مما في حالة كريستي من قتل وجنس . ان رجال الشرطة ممثلون بريختيون يتحدثون للجمهور بمخاطبته مباشرة :

المفتش : ايها السيدات والسادة ، ان جون ريجنالد دفن ستاً من النساء

الشرطي : واذا شعر أحدكم بالمرض فليكن ،

فليتقيأ . هذا لا يعيننا .

الشرطي : اذا اردتم التقيؤ فليتقيأوا .

يرافق ذلك مونولوج مسجل على شريط يستعرض فيه كريستي كرهه للنساء وشهوته الجنسية في حين يقوم الممثل الذي يؤدي دور كريستي بمحاولة استمئاء باليد مستخدماً انبواباً مطاطياً .

وقد رمز للنساء المقتولات بدمية يزيد حجمها قليلاً عن الحجم الطبيعي . الا ان الشرطي ينطق كلمات دورها بصوت عال مصطنع وهو يحرك ذراعيها ورجليها من الخلف - وهذا أثر تبعدي يجعل الجنس في فكرة المسرحية اكثر غرائبية ، واخيراً يستفيد كريستي من هذه الدمية ليرينا كيف اقترف الجريمة ، وتلك لحظة تذكرنا بطقسية جان جينيه في مسرحية «السود» . بعد ذلك ، تأتي ذروة المسرحية حين يقوم رجال الشرطة باعدام كريستي شنقاً في حديقته المكونة من اوراق الجرائد ، ثم يعيدون ترتيب الخشبة وكأن العالم يعود مؤقتاً الى وضعه الطبيعي والمشرح الى واقعيته .

المفتش : هذا كل شيء اذن .

الشرطي : نعم يا سيدي .

المفتش : جريمة اخرى تكتشف .

الشرطي : انها ضربة للحياة الزوجية .

قد ينطبق هذا على اي عمل شنيع في الحياة تشاهده «مخلوقات مذنبه من خلال المسرحية» لمدة ستين دقيقة . الشر سائد بشكل مخيف في اعمال برينتون ، وهو لا يتردد في الاعتماد على الحيل المسرحية لاطهار غايته ، فتقديم الشرطيين كمهرجين في «كريستي» وأداء ممثل واحد لشخصيتي القاتل والشرطي «ماكليس أوف ذي يارد» في مسرحية «الانتقال» ١٩٦٩ يحولان دون وصول المشاهد الى تكوين حكم سهل يحدد بناء عليه من هو المجرم .

لقد ازدادت مهارات برينتون في تقديم صور مرعبة عن الحياة السياسية والاجتماعية المعاصرة ، يعرضها بطريقة تدفع الى تكوين ردود افعال نقدية حادة . فمسرحية «اسلحة السعادة» مثلاً ، التي اخرجها ديفد هير للمسرح الوطني عام ١٩٧٦ تتنقي بعناية صورتين بشعيتين من زمننا : الأولى عن

الشباب اللا مسؤول اللفظ في نظرتهم لكبار السن والذي يتلفظ بشعارات يسارية جوفاء تؤدي لتوقف العمل في مصنع صغير بلندن؛ والصورة الثانية عن رجل اكبر سناً، كان قائداً شيوعياً في تشيكوسلوفاكيا سابقاً، وقد تعرض للتعذيب وغسل الدماغ قبل هروبه الى «الشواطىء البريطانية التي تبدو هادئة».

وعلى طريقة برينتون الغربية في الشعر الرمزي تعرض فتاة فكرتها عن السعادة:

(أريد ان اشعر بالدفء، أريد ان اكون تحت مجفف الشعر اكثر دفئاً، كما تعلم؟ ليتصبب العرق بين عظمتي كتفي، ويصبح كل شيء ساكناً اماناً) (الفصل ٢، المشهد الخامس). تأتي هذه الكلمات مقابل كلمات الرجل العجوز حين يتذكر ما تعرض له من تعذيب على الجليد في الماضي: وضعوني في قبو. كان هناك كتل جليدية مدلاة على القرميد، كان علي ان امشي في الوحل، لقد عانيت من الصقيع. كانوا يحاولون صنع كائن بشري جديد (ف٢ المشهد ٤).

ومع تتابع مشاهد القصة القصيرة، تشير المسرحية بحوية ومباشرة الى الفروق الهائلة التي تطبع عصرنا المضطرب فيما يخص المواقف والمزاج. لقد تأثر برينتون بكل من كريستوفر هامبتون وديفيد هير و إي. إي. وايتهد «كمسرحي مقيم» في فرقة وليم غاسكيل الانكليزية بمسرح رويال كورت. وهذا اللقب صار يمثل نوعاً من التكريم في مجال التأليف المسرحي. يمكن اعتبار ديفد هير (١٩٤٨ -) اكثر المسرحيين ابداعاً في هذا الاتجاه الجديد. فقد بدأ عمله المسرحي كمخرج في المسرح المحمول، الا انه سرعان ما بدأ بكتابة اعمال تقدمها الفرقة. كانت مسرحيته «كيف نجح بروفني» ١٩٦٩ عملاً هجائياً يتناول التلفزيون ووسائل الاعلام، اما «العرض الكبير» التي عرضت لأول مرة على نادي مسرح هامبستد عام ١٩٧٢، فهي هجاء بارع للفروق الطبقية من خلال عضو برلمان عمالي لا يزيد عمله

السياسي عن كونه عمل استعراضي مثله مثل انحرافه الجنسي مع كلافام كومون. وفي عام ١٩٧٣ كتب برينتون بالاشتراك مع ديفد هير المسرحية الهجائية العنيفة والظرفية «براسناك» لمسرح نوتينغهام. وهذا العنوان يعني باللهجة العامية لانجلترا الوسطى «العصب الاجرامي» و«الوقاحة السياسية». والمسرحية تصور بلدة خيالية ولكنها معقولة ظاهرياً، انها بلدة ستانتون في وسط انكلترا وذلك لتقديم صورة الفساد. هناك شخص يدعى الفرد باغلي وهو الأول بين ثلاثة يحملون اسم باغلي ويمثلون ثلاثة اجيال بائسة عايشة تطور الرأسمالية الأنانية عبر فترة ثلاثين عاماً في بريطانيا ما بعد الحرب. وفيها مشهد بارز كتب لمهاجمة الماسونية. ويمكن اعتبار طقسيته عملاً مسرحياً عبثياً من الدرجة الاولى، حيث يمثل باغلي دور البابا بورغيا من عصر النهضة وهو يجلس على عرشه سيداً لمحفله الماسوني، ويجسد بول داوكينز (بدور باغلي) صورة الفساد الأخلاقي المتأصل. المشاهد بأساسها غير واقعية، ويمكن القول ان الأسلوب السائد فيها هو أسلوب الانطباعية الرمزية-الا ان مصطلحات النظرية المسرحية تصبح احياناً غير قادرة على استيعاب مثل هذا الاستخدام المجازي للخشبة بهذا الشكل الحر.

في عام ١٩٧٤، اخرج مايكل بليكمور مسرحية هير «مفصل الاصبع» على مسرح الكوميديا. وهي حول الحياة الليلية، وقد نالت الاعجاب لأنها تعتمد «بنية الاغنية الشعبية» كما في «رواية ميكى سبيلين المثيرة العنيفة» ومع ذلك فهي عمل هجائي مجازي عن الحياة الحديثة. مثلما كانت «اسنان وابتسامات» التي أخرجها المؤلف ذاته على مسرح رويال كورت عام ١٩٧٥، انها تقدم صورة بذئنة عن العالم من خلال مجموعة راقصة حديثة. لقد اثبت هير جدارته في استعادة فترات واجواء مثيرة للذكريات تعتبر بحد ذاتها رمزاً لبعض جوانب السلوك الانساني. ففي عام ١٩٧٨ اتجه الى مواضيع من التاريخ المعاصر مثل «جكّد هتلر» التي تتعرض لآلة الدعاية البريطانية القدرة على أيدي المخابرات البريطانية خلال الحرب

العالمية الثانية . ومسرحية «وفرة» التي اخرجها الممثل نفسه على المسرح الوطني مع نيت نيلليغان تقدم مقارنة بين القيم الخاصة بالعمل لصالح المقاومة الفرنسية والفساد الذي ساد بريطانيا فيما بعد الحرب . وهي مكونة من سلسلة احداث قصيرة متتابعة لمقارنة الماضي بالحاضر على طريقة السرد العكسي (فلاش باك) في السينما ، بحيث تضع المجتمع الانكليزي في حالة بالغه الحرج .

قد يكون من المناسب الوقوف عند الكاتب سنوويلسون (١٩٤٨ -

) كأحد المؤلفين المسرحيين الجدد الكثيرين الذين يمثلون المسرح الهامشي . فهو كالأخرين من ابناء جيله ، تأثر بأسلوب يونسكو المبكر عن مسرح العبث ، ومع ذلك لم يكن ويلسون عبثياً يشك بوجود هدف الحياة . كان شديد الايمان بان عليه ان يصدم جمهوره بتقديم الصور الكريهة عن بريطانيا التي كان يعرفها . ومسرحيته ذات الفصل الواحد «ليلة الخنازير» التي اعتمد فيها على أقنعة الخنازير ، تصبح اكثر قسوة من خلال قيام الرجال بادوار النساء . اما مسرحيته «الهامة»(*) ، ١٩٧٢ فهي مسرحية اطول يمثل كل من فصولها الثلاثة نموذجاً مختلفاً من التأثير النفسي الذي يمكن ان تحدثه الهامة - الكبت الجنسي ، الوطنية المتطرفة ، الاضطهاد العرقي . ان خيال ويلسون البهلواني يحلق بلا قيود عبر مسرحيته «مبدأ اللذة» ذات الفصول الثلاثة . وهي معالجة - لا يقبلها العقل - للاحباطات الجنسية الحديثة ، وقد اخرجها ديفد هير للمسرح الأعلى في رويال كورت عام ١٩٧٣ . يعتمد حدث المسرحية على علاقة زنا بين رجل متزوج وفتاة تحلم انها ليدا(*) ، مع طائر البجع ، يجري ذلك في خيمة سيرك تحت ومضات اضواء ملونة بحيث يبدو المكان بكامله «مكان رذيلة بالنسبة للعقل» ويصبح بالامكان القول :

«ما هذا العالم الفاسد الذي سيأتي اليه المسيح الطفل» . في المسرحية يقوم زوج من الغوريلا بدور الكورس ، وقد تميزت المسرحية بوجود نسخة

(*) : الهاقة : جثة يعتقد أنها تفارق القبر ليلاً لتمتص دماء النائمين .

(*) : ليدا : ملكة اسبارطة .

طائر البجع : تقول الأسطورة أن الاله زيوس تحول الى طائر بجع .

مطابقة لطائر البجع على الخشبة خلال المشهد الكبير وتوزيع أنوف مضحكة ليلبسها المشاهدون عند ذهابهم للبيت . لقد تعامل مسرحيو المسرح المحمول باستخفاف لطيف مع المسرح وكأنه غرفة ألعاب فخمة تساعد على إيصال رمزيتهم الى الجمهور بشيء من التكلف .

وخلال هذه الفترة ، كان المسرح الطليعي الأمريكي يتسرب الى لندن ، علماً بأن مسألة تأثيره على البريطانيين او افادته لهم تبقى مجال اخذ ورد . لقد كان من أنشأ مختبر الفنون امريكياً ، ومن هذا المختبر نشأ المسرح المحمول ومسرح فريهولد ومسرح بيب سيمونز ، ومعرض الشعب . كما أدخل الأمريكيون الى لندن كلا من مسرحية «هيا أمريكا» للمسرح المفتوح و«توم باين» لمسرح لاماما عام ١٩٦٧ ، وبامتنان تقبل المؤلفون والممثلون البريطانيون هذه الأساليب الطليعية التي شاهدها ، كانت نانسي ميكلر ، التي أسست مسرح فريهولد ، امريكية ، وهي مدينة بشكل مباشر للمسرح المفتوح تماماً مثلما هو حال بيب سيمونز تجاه مقهى «لاماما» .

لقد تبنت ميكلر اساليب الباليه والجمباز المسرحية التي عرفتھا ، وذلك بالاستفادة من المهارات الجسدية للممثل اكثر من الكلمات للتعبير عن افكارها . وفي عام ١٩٦٩ عاجلت هذه المخرجة مسرحية «انتيجونا» من خلال نسخة بيتر هولتون فاستفادت طريقتھما في التعبير الحر بشكل جميل من الكورس الذي يجد فيه الاخراج الحديث عادة عقبة . لقد ظل أخ انتيغونا الميت على الخشبة ليمثل الموت ، كما بدا احتجاجها على سياسات كريون صرخة تطالب بالسلام في وجه الرئاسة الأمريكية . وقد ذكر بيتر أنسورج ان الجمهور دعي بشكل طقسي في نهاية المسرحية لنثر النشارة على الجسد الميت وهذه اللفتة التي تبدو مصطنعة ، تضمنت توافقاً حقيقياً مع رسالة هذه المسرحية بالنسبة لمن حضرھا . استمر اسلوب بيت سيمونز المتقلب في المسرح حتى عام ١٩٧٣ ، وقد توجهت فرقته الى الثقافة الشعبية الأمريكية بحثاً عن قواسم مشتركة تعبر من خلالها عن حالة الجنون العالمية . ومثلما

كانت عصابات شيكاغو موضع اهتمام بريخت كنموذج لمسرحيته «أرتورو أوي» كانت الصدمات الدموية بين المتظاهرين والشرطة امام مؤتمر الديمقراطيين في شيكاغو عام ١٩٦٨ مصدراً للصور الحية التي كونت مسرحية سيمونز «إفعلها» عام ١٩٧١ التي تعتبر مسرحية لكتاب جيرى روبن .

اما مسرحية «سوبرمان» ١٩٦٩ التي تعالج حركة الحقوق المدنية في امريكا ، فقد استخدمت طريقة «المسلسلة الهزلية» وهو اسلوب «كاريكاتوري» ممتع يتكون من حدث يقوم على الكليشيات والشخصيات الشفافة والحوار «المتدفق» وهذه أسلبة جريئة مضحكة تساهم فيها موسيقا الروك في تدخل احداث المسرحية .

يعود تاريخ الألعاب المسرحية كما هي عند بيرانديللو - التي من خلالها تظهر الخشبة عن قصد ان نشاطها التقليدي عبارة عن عمل يرمز للعالم الخارجي ، والتي ايضاً توحى من خلالها بأن عمل التمثيل لا يختلف عن لعب هذا الدور في الحياة الحقيقية - الى أعمال شكسبير الكوميديا على الأقل . تعتبر فرقة ويلفير ستيت التي أسسها جون فوكس في ليدز نموذجاً يجسد هذا التوجه بمسرحية «اسفار لانسيلوت كويل» ١٩٧٢ . تجول هؤلاء الممثلون في انحاء البلاد ومعهم خيمة عرض يمزجون فيها الأسطورة والتاريخ المحليين بالاحداث المعاصرة في عرض دائم التحول . وقد وصف أنسورج هذه المسرحية بانها «حدث مسرحي على مدى ٢٤ ساعة يهدف الى تحويل منظر طبيعي بكامله الى مشهد خيالي ، الى خلفية للتمثيل والمواجهات بين الجمهور والممثل» عمل ماكس ستافورد كلارك مخرج مسرح ترافيرس في ادنبره بعد عام ١٩٦٦ على تشجيع التأليف المشترك للمسرحيات بشكل غير عادي . فقد ظهرت مسرحية «دراكولا» ١٩٦٨ للوجود عبر التدريبات (البروفات) واشترك ما لا يقل عن ثمانية مؤلفين مع الممثلين . كما ان مسرحية «استراحة السيارات» ١٩٧١ تكونت بشكل عملي خلال اجتماع لبعض المخرجين في رويال كورت تم فيه انتقاء بعض القصصايات الصحفية

عشوائياً-حول اعتداء جنسي جرى على احد الطرقات الرئيسية ، فكان ذلك موضوعاً عمل فيه سبعة من المؤلفين معاً .

لقد كان المسرح البريطاني الهامشي بكامله سياسياً راديكالياً بشكل او باخر ، وكان أحياناً يتبنى اسلوب الميوزيك هول في الأداء للايحاء بهدف اكثر شمولية .

كانت اهم الفرق المسرحية في السبعينات تلك التي سمت نفسها باسم ٨٤ / ٧ . وقد تكونت عام ١٩٧١ من قبل جون ماجراث (١٩٣٥ -) . انها تريد ان تقول من خلال هذه التسمية ان سبعة بالمائة من البريطانيين يملكون ٨٤ بالمائة من الثروة .

وقد وضع بعين الاعتبار ان تكون عروضها في الحانات ودون قيود شكلية ، لذلك كان روادها على مستوى محدود . ومع ذلك اشتهر كاتبان من مؤلفي فرقة ٨٤ / ٧ احدهما الماركسي تريفور غريفيث (١٩٣٥ -) من خلال تقديم مسرحية «مشاغل» من قبل فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٧١ والثاني هو جون ديكستر مؤلف مسرحية «الحزب» التي قدمها المسرح القومي البريطاني عام ١٩٧٣ . وهذه المسرحية الأخيرة عبارة عن مسرحية نقاش حول الاشتراكية تعتبر طريقتها الجدلية ، التي تريد من الجمهور اجراء مقارنة بين قيمة واخرى ، متطورة بشكل مقبول ، الا ان ذلك يؤدي الى اسهاب لم يلق استحسان النقاد . وتوضح مسرحية «الهزليون» كيف يمكن ان يصبح المرء هزلياً من خلال الذهاب الى مدرسة ليلية في مانشستر ، الا ان طريقتها الملتوية في تقديم مصادرات الاستجابة الانسانية («كالتفكير بشيء جدي وشخصي وهام» . ثم التحول الى السخرية ازاءه») جعلتها متقدمة على كل ما قدمه غريفيث من قبل .

ما من شك بأن المسرح البريطاني كان سريع الزوال بقدر ما كانت خشباته وتمويله المضطرب وشعاراته المرحلية سريعة التبدل . كان اهتمامه منصباً على التأثير المباشر في الجمهور الذي يجده . الا ان كل هذا النشاط

المتغير وهؤلاء المؤلفين المتمردين سرعان ما تم احتواؤه من قبل الاتجاه العام
الراسخ عبر عملية التفاعل المسرحي، لنعود من جديد للبحث عن شيء فيه
بعض الديمومة. هل ينطبق هذا على عمل رائع مثل، «اي سي / دي سي».
التيار المستمر والمتناوب، تأليف هيتكوت وليامز (١٩٤١ -) (إخراج
نيكولا رايت لمسرح رويال كورت الأعلى عام ١٩٦٦ ثم في نيويورك عام
١٩٧١). نتحدث هذه المسرحية عن خمسة شبان يمثلون المجتمع الحديث،
وتكشف مواقفهم من خلال فيض غامر من التعابير الفنية الساخرة المأخوذة
من الحياة المعاصرة ووسائل الإعلام. ويمتزج ذلك مع الحالة النفسية لمجموعة
من المدمنين بما تمليه من متطلبات وأوهام شيطانية كأن الناس أنفسهم ادوات
الكثرونية تعمل بالتيار الكهربائي وتتعرض لانقطاع الطاقة. في الجزء الثاني
من المسرحية (التيار المستمر، دي سي) هناك صف من شاشات الفيديو يوفر
«فيضاً من نشرات الأخبار» و جدار مليء بالصور الفوتوغرافية «تبدأ
الهمة» الى ان تصرخ احدى الشخصيات: انهم يغيرون تواتراتي العصبية
ويحولونها لتطابق تواتراتهم. انهم يرمزون كل خلية من جسدي. فما الذي
يمكن فعله؟ الكون كله بحاجة الى تحسين، فما الذي يمكن فعله؟؟.

ان أقل ما يمكن التذكير به هو صعوبة الحفاظ على موقف حيادي تجاه
مثل هذا الكلام. والواقع ان احد النقاد القلائل، جون بيتر في الصاندي
تايمز، اعتبر هذه المسرحية «كابوساً الكترونياً» بأسوأ ما في هذه الكلمة من
معنى. فهي تقدم «رؤية وحشية لعالم وحشي تضطرم فيه المشاعر ولكن بلا
معنى» و اضاف انه بالرغم من مسحة الكآبة الجادة التي يتميز بها الإخراج،
فان طريقتها تجعلها ضعيفة نظراً للملل الذي يفقدها بهجتها. ومع ذلك
نبحث «اي سي / دي سي» في مسرحية فكرتها الأساسية وهي غياب
خصوصية الفرد وتحول الناس الى مجرد نسخ مقبولة، كما ان اسلوب
المسرحية يضع الجمهور امام حاجز من النيران الحامية لا ينفصل عن
مضمونها وفكرتها.

والحقيقة ان «اي سي / دي سي» في اعماقها تلتزم اسلوب أرتو
 بشكله المثير للغيب وهذا يتجلى من خلال التعبير المتطرف الذي يأخذ مظهراً
 رمزياً، كما نراه في حكايتها . وهي كنموذج للمسرح البريطاني الطليعي ،
 نموذجية بخصوصية بنيتها وعدوانيتها وعدم انضباطها . بعضهم يرى فيها
 احد اعراض انحلال الجانب الفني في المسرح الغربي . وعلى كل حال ، يبقى
 الوجود الفعلي لمثل هذا المسرح الهامشي النشيط وقدرته على جذب
 الجمهور ، في اماكن لم يسبق لها معرفة المسرح ، دلالة اكيده على قدرة
 المسرح على الاستمرار كأداة تستطيع تجديد نفسها كما كانت دائماً .

* * *

المسرح الرمزي: عود على بدء

يبين المسرح الطليعي الأمريكي والمسرح البريطاني الهامشي - ويمكن التحدث ايضاً عن نشاطات مماثلة في بلدان غربية اخرى - بوضوح الاستمرارية والحرية اللتين رافقتا ازدهار الأسلوب الرمزي بالمسرح في القرن العشرين . ودون التزام بمدرسة او فلسفة مسرحية خاصة ، ازدهر هذا الأسلوب وانتشر ضارباً عرض الحائط بوحديتي الزمان والمكان . فقد بدت امكانيات الرمزية غير محدودة على الخشبة بعد ان تزايدت اهدافها ، وتغير تصورنا لمكونات الخشبة الرمزية فتكيف ببطء مع الفانتازيا والسريالية والقسوة او العبث . ، وهكذا اختلفت عطاءات الفنانين في نوعيتها وأهميتها بقدر اختلاف جاري عن كريغ وييتس عن أرتو . والشيء الوحيد الذي جمعهم هو صرختهم المشتركة ضد ما اعتبروه المسرح التجاري للواقعية البورجوازية . ومن اللافت للانتباه ان تاريخ المسرح الرمزي حافل بالكثير من احداث الشغب التي لا تقل عما شهده المسرح الواقعي : يمكن مقارنة «الأشباح» بمسرحية «أوبو» و«فتى العالم الغربي المدلل» بـ«ست شخصيات تبحث عن مؤلف» .

لقد كانت الحاجة ملحة كي يستعيد المسرح مكانته الفنية ويقدم صوراً عنيفة سواء كانت تراجيدية او فارس (هزلية) وان ينفذ الى الحقيقة والواقع باستخدام الخشبة استخداماً مجازياً بشكل اساسي . في مقابلة له مع كينيت تينان في الاوبرا الفر اللندنية بتاريخ ٢٥ حزيران ١٩٦١ حدد جان بول سارتر الهدف لكل من لديه ميول شعرية مسرحية من الكتاب المسرحيين :

اني ابحث دائماً عن الاسطورة في الأساس . وبكلمات اخرى ، ابحث عن مواضيع رفيعة يمكن ان يفهمها الجميع دون الاستعانة بالتفاصيل النفسية الدقيقة . . ان المسرح غير معني بالواقع انه معني بالحقيقة فقط .

من الملاحظ انه رغم ما قدمته بدايات التفكير الفاغنري في هذا القرن من عون للتجارب المسرحية المتتالية في مجال استخدام الفنون واستمرار كل من السرياليين والبيثيين في تجريب اشكال مختلفة من الصيغة الفاغنرية في توحيد الفنون، ظل المبدعون الكبار من الاتجاه الرمزي- بيرانديللو، أرتو، بيكيت، وجينيه- قلائل جداً، وأن واحداً أو اثنين فقط من هؤلاء تلجأ الخشبة له من حين لآخر عند الحاجة الى تصميم اساسي .

وفي حين نفكر بالاسراف في استخدام الرمز عند كوكتو او يونسكو او في مسرحية مثل «برناردا ألبا» او «مارات/ ساد» كسمة تميز عصرنا المنفلت، فانه من الانصاف ان نتذكر ان الخشبة استطاعت في الماضي خلق صور اكثر بعداً عن المنطق، فما الذي يمكن ان يكون اكثر غرابة من أوديب الذي يقتل والده ويتزوج امه لينبر عقول مشاهديه . وما الذي يمكن ان يكون اكثر غرابة من تلك العبادة الجنونية لعابدات باخوس، او اكثر من فاوست الذي يبيع روحه للشيطان، او ذلك القائد الأسود الذي يرى ان عليه ان يقتل زوجته البيضاء التي يحبها حتى العبادة، او ذاك اليهودي الذي يهدد باقتطاع رطل من لحم مسيحي؟ ان المسرح الرمزي والطقسي قوي الحضور في تراثنا، ومما لا شك فيه انه موجود في حياتنا حتى بدون الجهود التي قدمها كتاب مثل أرتو وبيتر بروك . واكثر من ذلك تترك المسرحية الرمزية الخاضعة للتأويل آثاراً فلسفية تدوم اكثر من تلك التي تجعل من الرمزية المسرحية أداة وعظية .

* * *

محتوى الجزء الثاني

التواريخ الواردة هي تواريخ العروض الأولى

- ١- الرمزي في الدراما
- ٢- بدايات نظرية فاغنر ونيته
- ٣- المسرح الرمزي : آيبا وتصميم الإضاءة
«تريستان وايزولده»
- ٤- المسرح الرمزي : كريغ وتصميم الخشبة
هاملت في موسكو (١٩١٢)
- ٥- الدراما الرمزية : من ابسن الى مترلينك ولونيه-بو
هيدا غابلر (١٨٩٠) بيليا ومليزاند (١٨٩٣)
- ٦- الدراما الرمزية بعد مترلينك
سالومي (١٨٩٦) حياة الانسان (١٩٠٧)
- ٧- جاري، المبشر بالسريالية في فرنسا
أوبو ملكاً (١٨٩٦)
- ٨- الدادية والسريالية في فرنسا من تزار الى كوكتو
الزفاف على برج ايفل (١٩٢١)
- ٩- الدراما الرمزية الانكليزية، بيتس ومسرح النو الياباني
عند بتر الصقر (١٩١٦)
- ١٠- الدراما الرمزية في بريطانيا، اليوت والدراما الدينية
جريمة قتل في الكاتدرائية (١٩٣٥)
- ١١- بيرانديللو والتياترو: غروتسكو (مسرح الغروتسك)
ست شخصيات تبحث عن مؤلف (١٩٢١)

- ١٢- الدراما الرمزية في اسبانيا : غارسيا لوركا
بيت برناردا البا (١٩٣٦)
- ١٣- الأسلبة في فرنسا : كوبر وما بعد
نوح (١٩٣١) حرب طروادة لن تقع (١٩٣٥)
- ١٤- مسرح القسوة : ارتو وبيتربروك
مارات/ ساد (١٩٦٥)
- ١٥- المسرحية الوجودية : سارتر وكامو
الذباب (١٩٤٣) كاليغولا (١٩٤٥)
- ١٦- مسرح العبث : بيكيت وبنتر
بانتظار غودو (١٩٥٢)
- ١٧- مسرح العبث : يونسكو وآخرون
المغنية الصلعاء (١٩٥٠)
- ١٨- المسرح الطقسي : وجان جينيه
الشرفة (١٩٥٧) السود (١٩٥٩)
- ١٩- ما بعد أرتو : المسرح الطليعي في بولندا وامريكا
فرانكشتاين (١٩٦٥)
- ٢٠- مسرح الواقعية (هابينينغ) وأشكال أخرى من الارتجال في امريكا
ديونيزيوس في ٦٩ (١٩٦٨)
- ٢١- المسرح الهامشي الحديث في بريطانيا
كريستي عاشقاً (١٩٦٩) اي سي/ دي سي (١٩٦٩)
- المسرح الرمزي : عود على بدء

الجزء الثالث
بين النظرية والممارسة التعبيرية
وللمسرح المأحوي

١- التعبيرية في المسرح

تعتبر التعبيرية ، من وجهة نظر ناقد الفن هيربرت ريد ، «أحدى الطرق الأساسية لفهم وتقديم العالم المحيط بنا» . ولكن اذا ماسئل أحد رواد المسرح العاديين عما يتوقعه من التعبيرية ، الأرجح أن يكون جوابه غامضاً . في الواقعية ، قد يقول : يجلس الممثلون على كراس ، ويتكلمون عن الطقس ، أما في التعبيرية فيجلسون عليها ويصرخون عن العالم . وليس من الصعب تقصي السبب . فما من أسلوب درامي آخر في هذا القرن أثبت أنه أكثر مرونة ، ولكن العنصر المشترك بين جميع المسرحيات التعبيرية هو العداء الشديد للواقعية . بدأت التعبيرية كشكل من الرومانسية الجديدة العنيفة ، ثم تحولت لتصبح نوعاً من الواقعية الجدلية العنيدة .

ومن المؤكد أنها ، هذه الأيام ، كما هو الحال في هذا الكتاب ، تتعدى في ارتباطاتها الدراما الألمانية الفتية في العقد الأول من هذا القرن والتي ولدت منها ، بل وحتى المسرح الملحمي السائد أبقى على صلات شكلية قوية بالتعبيرية ذاتها التي ثار عليها . أما اليوم فيطبق هذا التعبير عموماً حسب الحقيقة ، وغالباً ما يعرف بالاعتماد على المسرحية التي يطبق عليها أكثر من الاعتماد على الناقد الذي يطبقه . ومع ذلك كان من حيث تقنياته الأساسية رابطاً ثابتاً على درجة كبيرة من القوة والحياة في قصة الدراما الحديثة يجمع عمالقة مثل سترندبيرغ وأونيل ، بريخت وأوكيسي .

أول ما استخدم هذا التعبير في الرسم . ويعتقد أن أول من صاغه هو الرسام الفرنسي جوليان أوغست هيرفي في عام ١٩٠١ ، إلا أن جوليان ويليت وجد أنه كان مستخدماً قبل نصف قرن من ذلك الوقت . فقد كان في

العقد الأخير من القرن التاسع عشر لفظة مفيدة لتمييز الرسوم الانطباعية المبكرة عن فردية فان غوخ وماتيس الأكثر حيوية ، واللذين رفض كل منهما تقديم ماكان يراه بالضبط ، لكي ، كما قال فان غوخ «يعبر عن ذاته بقوة» ففي حين كان الانطباعي يحاول رسم الحقيقة الخارجية ، أصر التعبيري على نقل خبرته الخاصة ، فكرته أو رؤيته الداخلية لما رآه . التعبيري يرفض بشدة أي أسلوب واقعي باعتباره محاكاة واضحة : لم يكن يهتم بالحقيقة الموضوعية ، كما كان يرفض أن تشده التفاصيل السطحية . وأبعد من ذلك ، لم يكن للتعبيرية في الرسم فلسفة جمالية كما كان حال الطبيعية والرمزية في الأدب . لقد كان التعبيري الجديد ذاتياً جريئاً يفرض رؤيته الحادة ، الغريبة الأطوار ، أحياناً ، للعالم على مايرسمه .

تستطيع مثل هذه الذاتية في المسرح ابقاء المشاهد متحفزاً نقدياً ، ولكنها حين تغالي في خصوصيتها ، قد يرفضها العقل كلياً . وكما هو الحال دوماً ، تشترك صيغة أخرى في اصطلاح عام ومفيد . وهكذا صارت لفظة «تعبيرية» تستخدم في الموسيقى والعمارة والشعر .

(وتحديداً في الشعر الغنائي التصويري- تعتبر بعض مقاطع قصيدة اليوت «الأرض اليباب» نموذجاً لذلك) ، وفي النثر (يمكن اعتبار عمل جويس «يوليسيس» من خلال فصل «Nighttown» أو قصص كافكا المرعبة نموذجاً) ، إلا أن هذه اللفظة سادت في مجال الدراما بشكل خاص . كانت «الانطباعية» التعبير المناسب للتطبيق على الرواية حيث يصف تقنية تنقل احساس المؤلف الخاص والانتقائي عن الواقع ، لكنه لم يكن من المناسب تطبيقه على عناصر الدراما الأكثر موضوعية . أما الآن فقد أصبح للخشبة تعبير يمكنه تحديد أية مسرحية أو عرض يبتعد عن الواقعية ويقدم الحياة بطريقة خاصة على درجة عالية من الذاتية ، أي أن شكل المسرحية «يعبر» عن مضمونها وقد أطلق بشكل خاص على الحركة المتشددة التي المسيطر على المسرح الألماني في العقد الأول وبداية الثاني من هذا القرن .

بعد ذلك فقط ، حظيت السمات التعبيرية بالاعتراف من خلال رواد أمثال بوشنر ، سترندينبرغ وفديكنند ، وقد اعترف بهؤلاء أساتذة جدد. انتشر هذا الأسلوب بشكل متفرق في أوروبا ، ليظهر في أعمال الأخوين تشابك في تشيكوسلوفاكيا ، لينورمان في فرنسا وأوكيسي في أيرلندا . وفي أمريكا ، أدى تبني أونيل المتحمس له الى تشجيع التجارب من قبل رايس ، ووايلدر ، ووليامز ، وميللر . فنتج عن ذلك بضعة أفلام المانية بارزة منها «خزانة الدكتور كاليغاري» ١٩١٩ لروبرت فينه و«متروبوليس» ١٩٢٠ لفريتز لانغ ، وكلاهما جديران بالمشاهدة ولولمجرد كونهما سجلاً تاريخياً للأساليب التعبيرية المبكرة التي حفظها . ومن خلال المهارات الأعظم لكل من كايزر وتولر ، أصبحت الحركة أكثر انضباطاً ، ثم انتعشت مجدداً من خلال تنوع راديكالي في مسرحيات برتولت بريخت الذي اقتربت طريقته «الملحمية بدورها من الدراما شبه العبثية للمؤلفين المسرحيين السويسريين فريش ودورنات . والآن أصبحت التقاليد الحية للتعبيرية جزءاً من الموروث الذي يستطيع المسرحي المعاصر الاعتماد عليه .

أيديولوجياً ، كانت التعبيرية في المسرح الألماني ، بالأصل ، دراما احتجاج ، تقف في وجه سلطة المجتمع والعائلة في مرحلة ما قبل الحرب ، وضد السمات القاسية للنظام الاجتماعي وفي نهاية الأمر تصنع المجتمع ومكنة الحياة . لقد كانت دراما عنيفة تمثل الشباب في مواجهة الكبار والحرية مقابل السلطة . وعلى طريقة نيتشه ، كانت تعظم الفرد وتعلي من شأن الشخصية المبدعة . وعلى رأس كل ذلك ، جاء علم النفس الفرويدي ، ومعه يونغ في النصف الأول من هذا القرن بمثابة تحدٍ للمؤلف المسرحي كي يكشف ويعيد تقديم الحالات الذهنية السرية والمخبوءة لديه .

بعدئذ ، جاء تأثير الحرب العالمية الأولى بما شهدته من مجازر جماعية ذهب ضحيتها المحاربون في الخنادق لتنسف المضمون الذاتي والشخصي للتعبيرية الجديدة وتسرع نشوء اهتمام أكثر تطوراً تجاه الانسان والمجتمع ؛ وهنا اتخذت التعبيرية صبغة سياسية راديكالية ونزعة ماركسية .

من الأمثلة المبكرة التي أثارت ضجة في المسرح التعبيري عام ١٩٢٢ ، كانت مسرحية أرنولت برونن «قاتل أبيه» التي كتبها في تاريخ مبكر يعود لعام ١٩١٥ . في هذه المسرحية يعبر عن التمرد الحديد بجعل شاب يمارس الجنس مع أمه ويقتل والده طعنًا . انها مسرحية غير ناضجة للفكر الفرويدي ، ولكن ، كما أوضح المؤلف ، لم يكن يحاول كتابة ما يمكن أن يرى ، بل ما أحس به فقط - لاشيء موضوعي ، الكل ذاتي . ولاداعي للقول بأن هذا التوضيح ، بأي شكل كان ، قد قلل من الاحساس المقصود أو الصدمة المتولدة . «الانسان يصرخ من أعماق روحه» . كما كتب هيرمن بار في «التعبيرية» عام ١٩١٦ «العصر كله يصبح شيئاً واحداً ، صرخة ثابتة . الفن يصرخ أيضاً ، في هذا الظلام الكثيف ، يصرخ طلباً للعون ، طلباً للروح» .

وهكذا كانت الدراما التعبيرية في مراحلها الأولى مسرحية للا شعور ، شكلاً من الحلم المكتوب ، مع ما يستتبع ذلك من ضياع دافع الشخصية وتطور الحبكة العقلاني في المسرحية المحكمة الصنع . هذا الضياع ، على كل حال ، لم يؤد بالضرورة الى انعدام الشكل كما في السريالية : يمكن ضمان وحدة المسرحية الداخلية الصحيحة من خلال الرؤية الوحيدة للعالم نفسه .

هناك سمات وتقنيات أصبحت مرتبطة بالمسرحية التعبيرية المبكرة هي :
١- كان جوها العام دائماً مفعماً بالحياة كالحلم وكابوسياً . وكان هذا المزاج يعزز باضاءة ظليلة لا واقعية وتشويهات بصرية في الديكور . وقد ساهم أيضاً استخدام متميز للصمت والوقفات المرتبة بعناية في حالة تناظر مع الكلام ، والتي تدوم مدة زمنية غير عادية ، في خلق تأثير الحلم .

٢- كانت الخلفية تتحاشى إعادة تقديم تفاصيل الدراما الطبيعية ، وتقدم فقط تلك الصور المبسطة الحادة التي يتطلبها موضوع المسرحية . وكان الديكور عموماً مكوناً من أشكال غريبة ، وألوان مثيرة .

٣- الحبكة والبنية في المسرحية تميلان الى التفكك والتجزؤ الى أحداث مترابطة وأحداث عرضية، ولوحات يعتبر كل منها قائماً بذاته. وعوضاً عن الصراع الدرامي في المسرحية المحكمة الصنع، يتم التأكيد على تتابع خطابات درامية صادرة عن الحالم ذاته، عادة المؤلف ذاته. من هذا التركيب نشأ مسرح بريخت الملحمي، وهو أيضاً مسرح حوادث وبيانات عملية، علماً بأن هذه كانت ترتب لتحريك عقل المشاهد، لا لاثارة المشاعر كما في الدراما التعبيرية.

٤- فقدت الشخصيات فرديتها، وصارت تعرف بمجرد دلالات دون أسماء، «الرجل»، «الأب»، «الابن»، «العامل»، «المهندس»، وما الى ذلك. كانت مثل هذه الشخصيات أنماطاً وشخصيات كاريكاتيرية أكثر مما هي شخصيات ذات خصوصية، وكانت تمثل مجموعات اجتماعية، لأناس محددين، لأنها غير شخصية، كان بإمكانها أن تبدو غرائبية لا واقعية، وقد أعيد ادخال القناع الى الخشبة كـ «رمز رئيسي» في المسرح: انه غير قابل للتغيير، ولا مفر منه كما كتب ييغان غول «إنه القدر».

٥- الحوار، خلافاً للمحادثة، كان شاعرياً حماسياً محموماً. وفي لحظة من اللحظات قد يتخذ شكل مونولوج غنائي طويل ليصبح في لحظة أخرى متقطعاً مقتضباً -مكوناً من عبارات في كل منها كلمة أو كلمتان أو من الحشو. لم تحاول الأدوار أن تنصاع لقوانين «الحدث المنطوق» كما هو عند بيرانديللو، والذي تقوم فيه الكلمات بتوجيه حركة وإيماء الممثل، وإنما تعمل بدلاً عن ذلك على إثارة احساس تعاطفي مباشرة.

٦- كان أسلوب التمثيل يمثل ابتعاداً مقصوداً عن واقعية ستانيسلافسكي. وأكثر من ذلك، لتجنب تفاصيل السلوك البشري، كان الممثل يبدو مبالغاً في أداؤه، يعتمد جركات الدمية الميكانيكية الواضحة. كل هذا أضفى احساساً هزلياً ساخرأ على صورة الحياة المعروضة على الخشبة،

وهي سمة كانت مناسبة لأنواع معينة من الكوميديا مثل «المفتش العام» لغوغول، لكنها سرعان ما عدلت لتلائم مادة أكثر جدية.

قام بول كورنفيلد (١٨٨٩-١٩٤٢)، المسرحي التشيكي الذي أصبح فيما بعد مرشداً مسرحياً لرينهارت، بدور الناطق باسم هذه الحركة، ويمكن اعتبار «كلمة موجهة للممثل» التي ألحقها عام ١٩١٣ بمسرحية «الاغواء» بياناً حول التمثيل التعبيري. كان كورنفيلد هو الذي صاغ عبارة «دراما الروح» معتقداً أن سايكولوجية الشخصية الواقعية كانت ذنبوية بشكل بائس، وأن «الروح مرتبطة بالسماء». وبناء عليه، على الممثل أن يمثل آخذاً ذلك بعين الاعتبار:

(فليتجراً على بسط ذراعيه بعيداً مع احساس بتحليق لغوي لم يستخدمه في حياته أبداً. عليه ألا يكون مقلداً أو يبحث عن نماذج في عالم غريب عن الممثل. باختصار، عليه ألا يخجل من حقيقة أنه يمثل، عليه ألا يتنكر للمسرح أو يتصنع الحقيقة).

خلق الكائن البشري الحقيقي معقداً إلى درجة بعيدة ولديه فيض من الذكريات، كما يقول كورنفيلد، بحيث يصعب عليه «تجسيد» نفسه. وبالمقابل، كان الممثل التعبيري حراً في التقاط «السمات الأساسية للواقع» وأن يكون «ليس إلا ممثلاً للفكر والشعور والقدر».

لم يكن الممثل هو الوحيد الذي تمتع بتحرر جديد من قيود الواقعية. فمادام الكثير من الدافع الذاتي القائم خلف أية مسرحية تعبيرية ظل غير منطوق ولا مرئي، فإن أمام المخرج ومصممي الاضاءة والمشاهد فرص للتجريب الابداعي لم يعرفوها في عروض الدراما الواقعية. شهدت عشرينات هذا القرن فترة ازدهار غير عادية في فنون المسرح، وقدم المسرح الالمانى جيلاً فذاً من المخرجين الذين احرزوا مكانة عالمية، منهم رينهارت، جسنر، بيسكاتور وفيوختفانغر، اضافة الى بريخت ذاته. وقد شجعت

عبقرية هؤلاء بدورها تفاعلاً استثنائياً بين الكاتب المسرحي وفنان المسرح في هذه الفترة .

على كل حال ، ماتت الحركة في الدراما التعبيرية الألمانية بمفهومها الأصلي بعد وقت قصير من ولادتها . وهكذا لم تستطع المعالجة المثالية والعاطفية للحياة الاستمرار طويلاً في مسرح قام تقليدياً ، منذ غوته وشيلر ، بدور اجتماعي جاد . إلا أن عناصر خارجية معينة من التعبيرية استمرت في أعمال كتّاب أكبر كوّنوا فلسفة هادفة أكثر حول الخشبة . فمن خلال انضباط جديد في أعمال رينهارت ، بيسكاتور وبريخت سعى المسرح الألماني ليصبح أداة تغيير اجتماعي . ان المسرح الملحمي ، كما سنرى ، استبعد الاثارة الانفعالية للتعبيرية ، وقدم قصة أكثر جدية .

كان هذا التحول ملحوظاً في أولى مسرحيات بريخت «بعل» ١٩١٨ . ومع أنها ظلت ديونيزيه ، والى درجة ما ، شاعرية فقد حدثت عن عمد من فكرة الشاعر الشاب كشيد بين ماديين ، فبدت وكأنها محاكاة ساخرة لمسرحية هانز يوست «الوحيد» التي كانت قد كتبت قبل عام واحد فقط حول موضوع رومانسي عن الكاتب الخليج كريستيان ديتريش غراب الذي عاش في القرن التاسع عشر . أما مسرحية بريخت الثانية «طبول في الليل» ١٩٢٢ ، فقد ذهبت أبعد من ذلك ونسفت مثالية الثورة . وهكذا تخلصت الحركة التعبيرية بسرعة من عاطفيتها وأصبحت ، تحت راية مختلفة ، القوة الرئيسية المعادية للرومانسية في المسرح الحديث . وإذا كان قد بقي شيء ما من تلك المسألة المخزية ، فهو أن تلك اللهجة المسعورة الحادة والصوفية البسيطة والمسحة الدينية الغالبة تقريباً عند التعبيريين الألمان الأوائل لم تعد تسمع ثانية . وفي كل الأحوال ، لم يكن بإمكان موقفهم المناهض للمؤسسة أن يصمد طويلاً أمام الحكم الفاشستي للنازيين .

* * *

٢- رواد التعبيرية: بوشنر

«موت دانتون» (١٩٠٢)، «فوزيك» (١٩١٣)

لم يبتكر التعبيريون الألمان شكلاً جديداً تماماً، لأنهم كانوا يعملون في ظل ثلاثة عظماء من أسلافهم. وجدت المسرحيات الغنائية الاجتماعية الناقدة، الهجائية والاحتجاجية خارج إطار الحركة الطبيعية قبل العقد الأول من هذا القرن في أعمال بوشنر وفديكند وسترنديرخ. وهؤلاء الثلاثة قدموا أشكالاً من التعبيرية قبل وقت نضجها، وثلاثتهم أيضاً نالوا الاعتراف الكامل بابتكاراتهم في وقت متأخر نسبياً. وهذا ينطبق بشكل خاص على بوشنر، الذي اعتبر منذ سنوات قريبة العهد قدوة من قبل مجموعة واسعة من المؤلفين المسرحيين تمتد من السريالية وحتى الواقعية السياسية الفلوثاكتية.

توفي غيورغ بوشنر (١٨١٣-١٨٣٧) بالحمى التيفية في الثالثة والعشرين من عمره قبل أن يتمكن من مشاهدة أي عرض لأعماله، وقبل أن تتبلور أية حركة جديدة في المسرح بوقت طويل. إلا أن سنواته القليلة في الكتابة المسرحية قدمت الكثير من تقنيات التعبيرية الحديثة بحيث صار من الطبيعي اعتباره أول مؤلف مسرحي حديث.

ومادام العرض الأول لـ «موت دانتون» لم يرَ النور حتى عام ١٩٠٢، ورائعته «فوزيك» حتى عام ١٩١٣، فانه من الصواب اعتباره في مقدمة الحركة التعبيرية، حيث كانت أعماله مثل أعمال فديكند، محظوظة في لفت انتباه ماكس رينهاتر الاستاذ الألماني للمسرح في السنوات المبكرة من هذا القرن. يبقى السؤال هو لماذا امتد الزمن مائة عام قبل أن يأخذ الآخرون بمبادرة بوشنر ويقتدوا بتجاربه، لكن جزءاً من الجواب يكمن في حقيقة أنها كانت مريعة في القرن التاسع عشر بقدر ماهي مريعة في القرن العشرين.

في كل كتابته المسرحية، حاول بوشنر ايجاد طرق جديدة للتعبير عن فهمه القديزي للمجتمع والأحداث وتأكيد رأيه بأن «الفرد ليس أكثر من رغبة على سطح موجة». لقد كان اصلاً حياً نشيطاً وعضواً في حركة «المانيا الفتاة»، وهو الذي كتب بياناً شيعياً قديماً في «رسول الفلاحين الهسيين»*. وأكثر من ذلك جعلته اجراءات السلطات القمعية القاسية يائساً كلياً. ولذلك اختار لأول مواضيعه الأدبية القصة المؤسفة لذلك القائد الثوري الفرنسي، جورج دانتون، الذي أصبح ضحية ثورته هو على يدي روبسبير. لقد مات دانتون وهو يدرك باشمئزاز، مثل بوشنر، أن الشعب الذي قاتل من أجله لم يتقدم إلا قليلاً عما كان عليه قبل اراقة أية قطرة دم. كتب بوشنر «موت دانتون» خلال خمسة أسابيع في عام ١٨٣٥، حيث صدرت بطبعة معدلة بحذر تحمل عنواناً ثانوياً وضعه الناشر هو «صور درامية من عهد الارهاب»**. ولم ينشر النص الأساسي إلا في عام ١٨٥٠.

إن «موت دانتون» مسرحية من الطراز الأول، مكتملة بشكل مذهش. فمع اخفاق الثورة الفرنسية، يزدهر عهد الارهاب. لقد أصبح روبسبير «غير القابل للافساد» وغوذج الفضيلة ظاهرياً، رئيس اللجنة البغيضة المسؤولة عن السلامة العامة؛ والتي أنشئت بالأصل للدفاع عن مبادئ الثورة. يصبح روبسبير متمزماً بشكل مؤذ، فيطالب بمزيد ومزيد من الاعدامات. أما دانتون الذي كان قد نجح في قيادة جيوش الثورة، فيشعر بالمرارة تجاه السياسة وتصبح خدماته للبلاد طي النسيان. وكنقيض لروبسبير المتشدد، يُصور دانتون كشخص شهواني نادم ضاق صدره بالدماء المسفوحة أمام عينيه، يتمنى لو أن بالامكان أنسنة الثورة. يبدو وكأنه يتوق للنسيان.

«إنني أتطلع الى الموت. كم هو رائع أن أغازلها عن بعد، من وراء

* هس : مقاطعة المانية

** عهد الارهاب : فترة من الثورة الفرنسية بين آذار ١٧٩٣ وتموز ١٧٩٤ حيث أعدم كثيرون بالمفصلة.

زجاج غريب» بالنسبة لدانتون، الفعل السياسي عقيم، وهو يقبل أن يكون مرفوضاً، مداناً وأن يعدم. لأحد من الشخصيات الرئيسية بلا فضيلة، ولا أحد بلا رذيلة، ولذلك تنتهي المسرحية نهاية مبهمة. إن التشاؤمية المطبقة هي، بدون شك، سبب آخر لبقاء هذه المسرحية دون عرض حتى القرن العشرين.

ومنشأ هذا الابهام عموماً هو الانتقال من دانتون إلى روبسبير والعودة إليه مرة أخرى، وهكذا تتخذ المسرحية شكل نقاش بين من يحملون آراء متناقضة وهي الصيغة التي نعرفها هذه الأيام بـ «الجدلية».

إن طبيعة بنية المسرحية القائمة على الأحداث يجعلها سابقة لتقنيات السينما، صدى لطريقة شكسبير في التغيير السريع للمشاهد والمزاج. فالمشهد الثاني من الفصل الأول في مسرحية «موت دانتون» يبدو، فعلاً، وكأنه يستفيد من المشهد الذي يهاجم فيه مواطنو روما الشاعر سينا في «يوليوس قيصر»، فاللهجة تنحدر من الخطابية الرفيعة إلى ألفاظ الشارع المبتذلة بينما يعمل حشد غير محدد من الناس على تعذيب «شاب» لمجرد أنه يتمخط. أصوات: انظروا إليه، معه منديل، إنه أرسطراطي. ارفعوه! هيا إلى البرج-عالياً.

مواطن ثان: لم لا يستخدم أصابعه؟

(يُنزل مصباح)

الشاب: أيها السادة!

مواطن: «سادة» - ماذا؟ لم يبق منهم أحد. أنت آخرهم. فليصعد.

البعض يغنون: أولئك الذين يتفسخون تحت الأرض وتعثر الديدان

عليهم بهدوء؛

أحسن بكثير أن يتأرجحوا عالياً

من أن يموتوا ميتة كسولة.

بهذا الشكل يتم التغني بهذا الحدث بطريقة خشنة بأغان سبقت أغاني

بريخت الشعبية، والكل يؤطر بمهارة فائقة، بنزاع خارج عن الموضوع بين

رجل وزوجته ، كاف للدخول الى الحياة الباريسية التي تستمر دون أن تقطعها هذه الأعمال الوحشية . ويتم اغناء المشاهد اللاحقة في الشارع والسجن بحضور شخصيات اختيرت لاضافة لون محلي : مغني شعبي ، جندي وعاهرته ، سيدة وعشيقتها ، اضافة للسجاني وسائقي العربات والعاملات الشابات والجلادين .

أسلوب الحوار لا يحافظ على التماسك الكلاسيكي وانما ينتقل بجرأة من العامية الى السخرية الشديدة الملونة بالصور الجريئة :

- روبسبير يريد الثورة غرفة صف ليعطي دروساً عن الأخلاق . والمقصلة هي مقعده الدراسي .

- سجادة صلاة .

- سينتهي بالاستلقاء عليها بدلاً من الركوع .

وفي ذروة موت دانتون ، تبدو على المسرحية علامات الدراما الرومانسية التي تظل بسياقها الأدبي والتاريخي ، وروحها أيضاً ، عصرية بشكل مدهش . إنها هادئة في أعماقها ، ومبعّدة من خلال اللون الذي جعل كارل ميولر يعتقد أنها تنتمي لمسرح اللاوهم الخجول ، كما في إشارة دانتون الى «أننا دائماً على الخشبة ، حتى وإن طعنا في النهاية بجدية» . والكلمة التي تعبر عن هذه اللعبة عند جمهور هذه الأيام هي «ما وراء المسرح» .

حظيت «موت دانتون» في عام ١٩٠٢ بعرض نهاري واحد على مسرح «نوي فراي فولكسبون» في برلين ، ولم تحظ بأي اختبار منصف حتى عام ١٩١٣ في ميونيخ ، هناك كانت الخشبة الدوارة لمسرح رزیدنس مناسبة للتعاقب السريع لمشاهد المسرحية والإمساك بالايقاع ككل . ثم جاءت عروض ماكس رينهارت الشهيرة على مسرح دويتش عام ١٩١٦ ومسرح غروسس شاوشبيلهاوس عام ١٩٢١ حيث صمم الديكور أرنست شتيرن وقام الكسندر مويسي بدور دانتون . كانت عروض رينهارت مثقلة باستخدام الضوء والظل ، كما أن اهتمامه الزائد بالمشاهد الجماعية شوش ، الى حد ما ، على بطلي المسرحية ، دانتون وروبسبير . ففي حين يؤمن جمهور الباريسيين

خلفية مؤقتة بسيطة عند بوشنر، أصبح على يد رينهارت قوة ثورية بذاته، وبوضع الممثلين بشكل حكيم في الصالة، بدت المجموعات وكأنها تمتد لتشمل المتفرجين أنفسهم. لم يعترض أحد من الجمهور على مثل هذه المعاملة، وقد ضمنت مهارة رينهارت كمخرج ترسيخ سمعة بوشنر كمؤلف مسرحي الماني كلاسيكي بشكل دائم.

وخلال العشرينات من هذا القرن، أصبحت «موت دانتون» خياراً مفضلاً كمسرحية تناسب جمهوراً ذا ميول سياسية، علماً بأن العروض الأكثر ثورية حدثت من إبهام دانتون لتعزز طروحات روبسبير. تابع رينهارت اعتماده على المواطنين الفرنسيين لصنع مشاهد ضخمة، حتى أنه أقحم مقاطع من «دانتون» لرومان دولان الأكثر وضوحاً ورومانسية. ولاداعي للقول إنه تم التخفيف من الدافع الثوري في المانيا بعد وصول هتلر الى السلطة عام ١٩٣٣، ومرة أخرى في السنوات الياثسة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥. لم تستعد هذه المسرحية نفسها المميز حتى العقد الغاضب في الستينات.

في عام ١٩٢٧ زار عرض رينهارت نيويورك، ولما كان العرض باللغة الألمانية، أصبح المخرج موضع إعجاب أكثر من المؤلف. وفي عام ١٩٣٩، قدم عرض كئيب لهذه المسرحية على مسرح أورسون ويلز (ميركوري) وهو العرض الذي أخفق نظراً لغياب دعم الحزب الشيوعي الذي رأى في روبسبير ودانتون نظيرين غير مقبولين لكل من ستالين وتروتسكي. وعلى المسرح الجديد، لندن ١٩٧١، قدمتها فرقة المسرح الوطني حيث قام كريستوفر بلمر بدور دانتون وتشارلزكي بدور روبسبير. كان الديكور الذي صممه باتريك روبنسون يتألف من مقصورات متحفية عرض في بعضها تماثيل الارستقراطيين، وقد جرد اخراج جوناثان ميلر هذه المسرحية من قوتها بالطلب الى الممثلين أن يتصرفوا ببرود كدمى بوجوه بيضاء وأصوات رتيبه.

ولم يقتصر ذلك على لندن، ففي ميلانو حيث أخرجها غيورغيو ستريلر، استخدمت تقنيات اخراج لم تخطر على بال بوشنر مع مادة.

المسرحية المليئة بالتحدي ، وفي بعض الأحيان كان التأكيد الزائد على الأسلبة يصرف الانتباه عن تفاصيلها الانسانية . ربما بسبب طبيعتها المجازية ، حظيت حكاية بوشنر الكوميدي الشعبية «ليونس ولينا» التي كتبت عام ١٨٣٦ ونشرت عام ١٨٥٠ ، باهتمام أقل . إنها القصة اللطيفة عن الأمير المنهك المتشائم ، الأمير ليونس من بوبو الذي يجب عليه أن يتحمل زواج مصلحة من نقيضته المتفائلة الأميرة لينا من بيبي ، علماً بأن أحداً منهما لم يلتق بالآخر . وعلى كل حال ، يتم لقاءهما عن طريق المصادفة ، ويحبان بعضهما ثم يتزوجان دون أن يعرف أي منهما هوية الآخر . ومعاً يقرران بناء يوتوبيا تحل محل النظام القديم . يتم الحد من هذا الموضوع الرومانسي بشعر جاف ، لقد استطاع بوشنر ادخال السياسة في هذه المسرحية تحت غطاء هذه القصة الشعبية المخادعة .

في سنوات قريبة ، قام مسرح بولاندرا في بوخارست بتقديم عرض خيالي لمسرحية «ليونس ولينا» باخراج ليفيو سيولي . تجول هذا العرض في أوروبا وقدم في مهرجان ادنبره عام ١٩٧٤ . جدد سيولي أيضاً عرضه هذا مع ممثلين أمريكيين لتقديمه على مسرح ارينا في واشنطن ، عام ١٩٧٥ ، كأول عرض محترف له في أمريكا . كان ديكور الخشبة عبارة عن سقالة متدلية ومرتبطة بطريقة تذكر بمشهد الكوميديا ديلارتي لتلائم العنصر الكوميدي في النص ، وقدم العرض بأسلوب البيرليسك المعروف بـ «التكلف الزائد» . لقد طمس مضمون المسرحية الى حد معين بسبب الحيل التهريجية ، بما في ذلك مشاهد المطاردة الهزلية والاعادة الساخرة لسطور منتقاة وكثير من المناقرات الكلامية حسب الموضة مع الجمهور . مثل هذه الحيل الخالية من الابداع توحي بأن المخرج يعتقد أن المسرحية أبسط من أن تثير الاهتمام بدونها .

كانت مسرحية بوشنر «فوزيك» غير المكتملة هي الانجاز الأكثر تميزاً بين أعماله . كتبت هذه المسرحية الفريدة في عام ١٨٣٦ واكتشفت ثم حلت رموزها ونشرت عام ١٨٧٩ ، لقد اعتمد أول محرر لها على المواد الكيميائية لاطهار حروف المخطوطة . تتألف هذه المسرحية من حوالي سبعة وعشرين

مشهداً غير مرقمة أو مصنفة وعدد مماثل تقريباً من الأجزاء المخلفة، ولذلك مايزال المخرجون والمحررون يخلطونها وكأنها مجموعة من ورق اللعب. الأحداث التعبيرية في المسرحية أقل منطقية مما هي في «موت دانتون»، ولذلك يرجح أن يبقى التسلسل الأصلي الذي أراده المؤلف غير معروف.

اعتمدت مادة المسرحية على قضية حقيقية دنيئة موضوعها حلاق عسكري في لايزيغ يقتل عشيقته طعناً في لحظة غيرة تؤدي إلى الحكم عليه بالموت. والسؤال الحساس عما إذا كان فويزيك عاقلاً أم مجنوناً منح بوشنر فكرة مسرحية جدلية، وسمح له بطرح فلسفته المتشائمة عن الجبرية بشكل أكثر دقة.

لقد أصبحت «فويزيك» الحكاية الوحشية عن جندي بسيط، مخلوق ذي مشاعر وكرامة تشير الحزن من نمط شابلي، ولما كان غير واضح، أصبح بشكل مبكر نوعاً من «ضد البطل». ونظراً لما يواجهه من سخرية وعذاب من كل الجوانب، يجد فويزيك نفسه مدفوعاً إلى ذبح زوجته قبل أن يموت.

عالم فويزيك مأهول بالجنود والنساء المشبوهات، الصناعات والأطفال، الشرطة والفلاحين، وكلهم يستخدمون لغة الشارع ويغنون الأغاني الشعبية. كل حادث من حوادث المسرحية هو بيان لكيفية تأثير قوة ما - اجتماعية، ودينية، أو عسكرية على تصرفات فويزيك - وهذه الخطبة حظيت باهتمام الطبيعيين في وقت لاحق من ذلك القرن. ذلك لأن المسرحية تبين كيف تكون الشخصية المركزية ضحية مجتمع لا سيطرة لها عليه.

والواقع أن الحياة عذاب لفويزيك المسكين.

لقد هزم وأهين على يد غريمه، رئيس الفرقة الموسيقية العسكرية، ومن خلال استخدام الطبيب العسكري له كموضوع للتجارب في مجال الغذاء، واعتباره مجرد نكتة ظريفة كزوج مخدوع من قبل النقيب الذي يرثسه.

في أحد المشاهد، في معرض، ترتدي الحيوانات ملابس على هيئة بشر غرائبيين للإيحاء بأن الإنسان ليس أكثر من مجرد حيوان أيضاً. فرد يرتدي

لباس ضابط ويسير على قائمتيه الخلفيتين ويطلق النار من مسدس ، حمار يرتدي لباس استاذ فلسفة ويتبول أمام الحشد المجتمع . وحين يؤكد الطبيب أن الانسان ، على الأقل ، يمتلك قوة الارادة الحرة ، يعجز فويزيك بشكل تهكمي عن التحكم بمثانته ويتبول على الجدار . وكما في «موت دانتون» يأتي الحوار على شكل رشقات من الكلام الفاحش السريع الذي لم يكن مألوفاً نهائياً على الخشبة الألمانية ، ومن المحتمل أن بريخت قد أخذ هذه السمة الدرامية واستخدمها في مسرحياته .

في مشهد آخر ، يجلس فويزيك قرب نافذة إحدى الحانات وهو يراقب رئيس الفرقة الموسيقية يرقص مع زوجته ماري أثناء مرورها .

فويزيك يشبك يديه : (دورا ، دورا ، تابعاً ، ياإلهي ، هل ستطفئان الشمس؟ فلتنطلق كل الأشياء معاً وتدور - الكل معاً - يدور ، يدور ، كلهم قدرون بنفس القدر . الرجال والنساء - البشر والحيوانات . كلهم يفعلونها في وضع النهار : إنهم يفعلونها على يديك كما يفعل الذباب) .

حين تبين له أن ماري لاتخلص له ، اقتنع فويزيك أن جميع الرجال والنساء عبيد للشهوة الجنسية . وهكذا يصبح مجمل خواء حياته واضحاً أكثر فأكثر ، عبر تتابع عرضي المظهر للأحداث الى أن يدفع للقتل . وبعد أن قتل زوجته ، يحاول غسل يديه من الدم في بركة يقع فيها ويموت غرقاً - وتلك لمسة تهكمية تبرز الموضوع المبهم اليأس من صلاح البشرية في هذه المسرحية ككل .

إن البنية «المفتوحة» لمسرحيات بوشنر هي الابتكار الأكثر فائدة واثارة . لقد كان هذا «التتالي» أي تقديم العناصر الدرامية مترافقة دون أي رابط ظاهري ، هو الطريقة الابداعية التي اعتمدها شكسبير في ترتيب المشاهد ، ثم أصبحت أعظم عون للمخرجين السينمائيين بعد ايزنشتاين .

لقد مكنت بوشنر من وضع شخصياته المركزية ضمن صورة مركبة من الناس والأحداث . ومن خلال هذه الطريقة أيضاً ، استطاع الإيحاء بالخلفية

التاريخية لشخصيته وتفكك ادراكها . لقد استخدمت هذه الحيلة بشكل مكثف في «قويزيك» مما جعلها المسؤولة عن جزء كبير من الصعوبة التي تواجه الدارسين في ترتيب مشاهد المسرحية ضمن ترتيب مقنع .

وفي هذه المسرحية بشكل خاص يستبدل التابع السببي الأرسطي كلياً بسلسلة من الأحداث الدرامية التي يتمتع كل منها ببعض الأهمية الرمزية أو النفسية القائمة بذاتها . إن مشهداً ما قد يروي جزءاً من القصة ، ولكنه بالقدر ذاته يمكن أن يطرح موضوعاً أو باعثاً ويعلق عليه . وهكذا ، في ما يبدو حدثاً خارجاً عن الموضوع قرب نهاية المسرحية ، تحكي لنا امرأة عجوز قصة اليتيم المسكين الذي يرى القمر قطعة من خشب والشمس زهرة ذابلة ، والنجوم لاتزيد عن كونها ذباباً ميتاً ، والأرض ذاتها ليست أكثر من مبنولة مقلوبة . إنه مشهد من الرمزية المباشرة ، قصد منه ، كما يفترض ، أن يزيد من الاحساس بالخيبة والعزلة اللتين يمثلهما قويزيك ذاته . لقد أصبح هذا النوع من العرض السريع المتسلسل للمشاهد أحد المعالم البارزة للتعبيرية الجديدة على الخشبة .

عرضت «قويزيك» لأول مرة في عام ١٩١٣ على مسرح رزیدنس في ميونخ ، حيث خدمت خشبته الدوارة مرة أخرى بنية المسرحية بشكل جيد ، ونجح البرت شتاينروك في إعادة الجندي قويزيك للحياة . كان اعجاب الجمهور مدهشاً الى الحد الذي جعل المسرحية تعتبر عملاً جديراً بالعرض بحق ، معتبراً بوشنر مؤلفاً جديداً من المسرح الطليعي ، وهذا ما عمل بشكل مريح على الحد من الاعتراض عليها بالشكل المتوقع - وتلك استجابة تعتبر أفضل تقدير يمكن أن تناله هذه المسرحية .

لقد استفاد عرض رينهارت على مسرح دويتشس في برلين عام ١٩٢١ الذي صمم ديكوره جون هارتفيلد وفرانز دورسكي ، وقام فيه يوجين كلوبفير بالدور الرئيسي ، أيضاً من ميزات الخشبة الدوارة . تم التمثيل على خلفية من الستائر السوداء في جو من الكوابيس والخوف المرضي من الأماكن المغلقة ، مع وجود بعض قطع الأثاث للايحاء بالتغيير المطلوب في المشاهد .

وأهم ما في الأمر هو أن هذا العرض حاول الابقاء على قدر كبير من التفاصيل الطبيعية بين القدر الأكبر من الرمزية في الشخصية والحدث، فكتب الناقد يوليوس هارت مقالة يقارنه فيها مع عرض ميونيخ:

(في عرض شتاينروك كانت هناك قوة خطرة متوعدة، تمرد وثورة، وكانت الأعلام الحمراء ترفرف. أما أيوب الصابر في يوجين كلوبفير الذي يشن بتعاسة والمجبول باليأس فيبدو لي أكثر استيعاباً وقرباً من الإنسان الذي أراده غيورغ بوشنر، والذي، في النهاية، يضرب جذوره عميقاً في الحب والشفقة، وبالنسبة له حتى الثورة الفرنسية لم تعد تعني التحرر والخلاص).

لقد كانت المقارنة بين مزاج ما قبل الحرب وما بعدها. فبالنسبة لعرض رينهارت بعد الحرب، كان التأكيد على معنى المسرحية الخفي للمعاناة وليس على عنصرها السياسي. لقد تأكدت انسانية المسرحية العميقة في القرن العشرين من خلال جعلها مصدر أوبرا على يد ألبن بيرغ سميت خطأ «فوزيك» في عام ١٩٢٥ ووضعها ضمن قائمة المواضيع المناسبة التي اختارها أرتو في بيانه الأول لمسرح القسوة عام ١٩٣٨.

وفي السنوات المتأخرة كان لطبيعة «فوزيك» المفككة وغير المكتملة دور في تشجيع توجه تجريبي حر في اخراجها تعبيرياً. فكل مخرج يعتقد أن له الحق في ترتيب مواد البناء التي قدمها بوشنر بشكل مختلف يتناسب مع فهمه الخاص لموضوع المسرحية. وبذلك يخرج بصورة مركبة جديدة من المشاهد، ويجرب وضعها في تسلسل جديد، وهكذا يخلق معانٍ جديدة من المادة نفسها.

لقد شجعت الخصائص اللاأرسطية في هذه المسرحية أيضاً على استخدام هذه الحرية في مجال الاخراج. إن فوزيك نفسه لا يعتبر شخصية مركزية إلا من حيث هو مصدر ظاهري لرؤيا المسرحية، ومع وجود هذا العدد الكبير من الشخصيات المحيطة به لا توجد امكانية للتطور التقليدي للشخصية. وليست الحبكة ذاتها أكثر من مخطط عام لا يقوم بأي دور لربط

أجزاء المسرحية مع بعضها بعض . وهكذا يمكن لأي مخرج جديد لمسرحية «فوزيك» أن يختار واحدة من عدة نقاط انطلاق ممكنة . فمثلاً ، اعلان فوزيك الواضح عن هويته .

(أنا فريدريك . . جوهان . . فرانز فوزيك ، عسكري . . رامي بندقيه ، الفرقة الثانية ، الكتيبة الثانية ، السرية الرابعة . ولدت في عيد البشارة) .
قد يشير الى المظهر السطحي البارد الذي يخفي تحته الحياة العسكرية والاجتماعية والشخصية الخائفة كما تبين بقية المسرحية . وقد يكون بالامكان استخدام الأمثلة الكورسية التي تحيكها العجوز للماري والأطفال عن اليتيم للنتبؤ بحالة الجنون التي تصيب فوزيك في المسرحية ، وحديثها هذا يمكن أن يصلح في بداية الحدث أكثر مما يصلح في نهايته . أو يمكن أن ترفع الستارة عند مشهد فوزيك وهو في الحقول مع صديقه أندريس ، وهو المشهد الذي تقدم فيه للمشاهد رؤية مخيفة :

(المكان ملعون . انظر الى ذاك الضوء المنطلق عبر الحشائش . . اصغ يا أندريس . شيء ما يركض . (يدوس على الأرض) فراغ . ممر . يهتز . اصغ . شيء ما يتحرك تحتنا . هل تسمع ؟ تحت ، يتحرك معنا . . . نار تنطلق من الأرض الى السماء ، ومعها صوت يدوي كصوت البوق . . صامت . كل شيء صامت مرة أخرى ، كأن العالم قد مات) .
مثل هذا الحديث قد يوحي أيضاً بأن الحدث التالي يجري كله في رأس فوزيك ويعذبه ، ومرتب ليعذبنا نحن بالتالي .

يعتبر تزايد أهمية مكانة أعمال بوشنر في نظر المؤلفين المسرحيين والمخرجين أحد التطورات الخاصة بالمسرح في العشرينات من هذا القرن . لقد لفت انتباه أرنست تولر بمواضيعه وطريقة معالجتها بالشكل الذي اعتبرت في حينها صالحة لكل زمان ، والتي بدت مناسبة لحل المشكلة المقلقة المتعلقة بايصال موضوع سياسي الى الجمهور بشكل ناجح . كما أن بوشنر لفت انتباه بريخت من خلال ترويده بنموذج للمسرحية التاريخية : بينت كل من

«دانتون» و«فوزيك» أنه من غير الضروري بالنسبة للعنصر السردى اللازم للمسرحية التاريخية أن يأتي ضمن شكل متقن، وإنما يمكن تقديمه أولاً من وجهة نظر معينة ثم من وجهة نظر أخرى - أي جديلاً. وبريخت مدين لبوشنر أيضاً باستخدام الأغنية الشعبية على الخشبة، وهي حيلة لم يقصد منها بريخت فقط اعطاء رأي مباشر كما يجري عن طريق الكورس، وإنما أيضاً لتباعد المادة الواقعية في الحدث. كما أن استخدام بوشنر لأشخاص دون أسماء، كي يملأ خلفية المسرحية الاجتماعية، خدم بريخت تماماً مثلما استفاد من المؤثر الحسى للغة العامية في حوار الشخصيات. وفوق ذلك كله، كان لاهتمام بوشنر بالطرق الشكسبيرية والصناعة المسرحية الاليزابيثية دور في دفع بريخت الى دراسة ايجابية لمسرحيات شكسبير - وذلك فضل يعادل مائة تجربة تعبيرية.

* * *

٣- رواد التعبيرية: فديكند

«يقظة الربيع» ١٩٠٦

«مسرحيات لولو» ١٨٩٨، ١٩٠٥

كان فرانك فديكند (١٨٦٤-١٩١٨) أحد أتباع غيورغ بوشنر المتحمسين. لم تكن الجهود التجريبية للتعبيريين الألمان الشباب لتبدو ثورية تماماً إذا ما قورنت بالأعمال المبكرة للكاتب السيء السمع فديكند الذي كان يضرب عرض الحائط بالمحظورات ويستبق مؤثرات الخشبة العنيفة للتعبيرية بحوالي عشرين عاماً.

إن كتابته المسرحية، مع أنها لم تكن مستقرة، كانت تهاجم بجرأة زيف المجتمع البورجوازي، وبالتالي قدم على الخشبة وبشكل تحريضي مواضيع لا تخطر على البال. أهمها كان الجنس، ومثل بريخت وجينيه بعده، جعل من المجرمين أبطالاً ومن عاهراته شخصيات متألفة. والأهم في مجالنا هذا، هو أن أعمال فديكند كانت جذابة للشباب بشكل خاص.

في حوالي ١٨٨٦، تعرف فديكند عن طريق جير هارت هاوبتمان على مسرحيات بوشنر التي لم يكن مضى زمن طويل على تقبلها، وفي مقدمة ترجمته لـ «مسرحيات لولو»، يقول كارل ميولر إن بوشنر هو الذي زود فديكند بالخيال الأسلوبية التي كان يبحث عنها. لقد تضمنت هذه الخيل طرق مواجهة الواقعية وكانت تتكون من «الحوار المفكك»، والمشاهد المسعورة القائمة على الحدث، وتشويه الظواهر الطبيعية للوصول إلى اللب الصحيح، إضافة إلى التكنيك الحديث الجذاب وهو العزلة كما تبدو في نزوع الشخصيات إلى الحديث العابر بدلاً من مخاطبة بعضها بعضاً. وعلى رأس كل ذلك، منحته الهواجس الجنسية صوراً مسرحية خاصة به وحده.

أولى محاولات فديكند في الكتابة المسرحية عاجلت أحلام المراهقة عند الفتيات المكبوتات في مدرسة داخلية . وفي العام التالي جاءت مسرحيته المطبوعة الأولى «يقظة الربيع» ١٨٩١ ، وعبرت عن خوف ودهشة المراهقين، فتیاناً وفتیات، من الجنس . وكما هو متوقع ، كان تاريخ هذه المسرحية على الخشبة شكلاً من الصراع المستمر مع الرقابة . لذلك لم تعرض حتى عام ١٩٠٦ حين قدمت في نسخة ناقصة على مسرح «برلين كامرشيل» باخراج ماكس رينهارت ، وقام المؤلف نفسه بلعب دور الرجل المقنع الذي يظهر في المشهد الأخير . قدم هذا العرض ٣٢١ مرة ، وبعد ذلك لم يعد بالامكان تجاهل فديكند . كانت هذه المسرحية معالجة أمينة وغير حسية بشكل مقبول لسن البلوغ ، حيث نبهت الى ضرورة التعامل معه بتسامح والاقرار بحقائق الطبيعة . ولكن مضمون المسرحية ، بالنسبة لجمهور تلك الأيام ، كان يعتبر مرهقاً جداً وفاحشاً بشكل لا جدل فيه . ومع انها لا تتضمن سطوراً فيه شهوانية ، فقد التصقت سمعة الاباحي بفديكند ، يضاف الى ذلك تهمة الفحش ، وهذا ما حدى من التأثير الفوري لمسرحية «يقظة الربيع» . ولكن على المدى الطويل ، يمكن القول إنها مهدت لأفضل ميزات الدراما التعبيرية التي تلتها .

«يقظة الربيع» هي قصة ثلاثة أطفال . أحدهم ، ويدعى موريتس ، يطلق النار على رأسه بسبب فشله في المدرسة وجهله وقلقه فيما يتعلق بوظائف الجسدية . صديقه ميلكيور يقيم علاقة مع فيندلا ، ابنة الرابعة عشرة ، فتحمل منه ، والنتيجة هي أن ميلكيور ينتهي الى مدرسة اصلاحية وفيندلا تمون بسبب عملية الاجهاض التي تفرضها عليها أمها . ويعلن سبب موت الفتاة على أنه «فقر الدم» . وهكذا تكون نتيجة الحب المتبادل بين مراهقين ، فتاة وولد ، هي هذه النهاية المأساوية حين يواجهان أعرافاً اجتماعية متشددة تتمثل بتفاهة واحتشام زائف من الآباء والمعلمين الذين يشكلون عالم البالغين في المسرحية . ربما كان هذا الوصف يوحى بتكنيك واقعي متين في المسرحية ، إلا أن المشهد النهائي بجانب قبر فيندلا خيالي بكامله . يظهر موريتس كشبح

بلا رأس ويحاول اقناع ميلكيور بأن تأخذ حياته منه كما أخذ حياتها . في هذه اللحظة يدخل (رجل مقنع) مجهول ليمثل قوة الحياة وينصح ميلكيور بمتابعة الكفاح . وعند اسدال الستارة يبقى شبح موريتس الصغير البائس وحيداً بجانب قبر فيندلا الصغير المهجور .

كانت هذه المسرحية بمثابة هجوم لاهوادة فيه على قيم الأسرة البرجوازية وأخلاقيتها ، وخصوصاً نفاقها تجاه الدوافع الجنسية عند الشباب . وهي قائمة على أحداث قصيرة تكون بنية سردية مفككة . والحوار عبارة عن خطابة تتطور شعورياً من خلال حديث الأطفال الغنائي اللطيف متبايناً بشدة مع الكلام الخطابي الصارم للجيل الأكبر . والمعلمون يسمون بأسماء مثل «طاحن الأمعاء» ، «كاسر العظام» ، «مقتلع الألسن» ، «قتالة الذباب» و«العصا الغليظة» ، وفي لحظة معينة يمثلون مشهداً من (الفارس) الهزل الخالص يتناسب مع لاواقعية أسمائهم . مثل هذه الشخصيات المبسطة يمكن تمثيل أدوارها فقط بطريقة ميكانيكية وغير شخصية ، وبذلك سبقت أسلوب الدمى الذي سيصبح أمراً عادياً في العرض التعبيري . كان من المألوف بالنسبة لقديكند أن يخرج مسرحياته بنفسه ، ولذلك كان في وضع يساعده على اختبار المؤثرات التي يرغب بها .

جاء انفجار الغضب الهائج الذي أثارته «يقظة الربيع» نتيجة خطتها الرامية الى جعل المشاهدين يتعاطفون مع مشاهد الأطفال المؤثرة ، وبالتالي جعلهم يرون أنفسهم وقد وضعوا على الخشبة بهيئة حمقى مغرورين . وعلى كل حال كان هذا المخطط هو الذي دفع بالمؤلفين المسرحيين الآخرين الى تقليده . فمثلاً ، مسرحية «الشاب : سيناريو أخاذ» ١٩١٦ تأليف هانز يوست (١٨٩٠) هي عبارة عن مراثة درامية عاطفية لأشخاص لطيفين يموتون صغاراً ، وتنتهي أيضاً بمشهد في مقبرة ، وفيه ينهض البطل الميت الذي يحمل اسم المسرحية من قبره ممثلاً روح الحياة الجديدة . وبالطريقة ذاتها يقفز منتصراً فوق جدار المقبرة ، وبشكل مدهش يبدو وكأنه داخل الصالة . حين أخرجت «يقظة

الربيع» كفيلم سينمائي نتج عن ذلك عدة أفلام مفردة في عاطفيتها حول الجنس في سن المراهقة . وقد نسي جانب الرحمة في موضوع فديكند بسرعة . من الجميل أن نذكر أن «يقظة الربيع» قدمت في لندن على مسرح جمعية الخشبة في تاريخ مبكر يعود الى عام ١٩١٠ ، ولو بعرض خاص . وقدمها مسرح رويال كورت في نسخة مختصرة عام ١٩٦٣ ، كما أن فرقة برين قدمت بالألمانية على مسرح الدويك عام ١٩٦٧ . وعرضت لأول مرة بالانكليزية ، دون رقابة ، من قبل فرقة المسرح الوطني على أولدفريك عام ١٩٧٤ بعد أن ترجمها بيل برايدن بشكل غير عاطفي .

احتفظت هذه المسرحية بقدرتها الأساسية على إثارة الشفقة والاعجاب . إلا أن تأثير موضوعها العاطفي فقد قدرته على التجدد مع مرور مثل هذا الوقت الطويل .

في ما يسمى مسرحيات «لولو» أصبح دفاع فديكند عن الحرية الجنسية صريحاً ، وهذه المسرحيات هي «روح الأرض» نشرت عام ١٨٩٥ وأخرجها لأول مرة في لايزينغ كارل هاينه عام ١٨٩٨ حيث قامت ليونني تاليانسكي بدور لولو وقام فديكند بدور الدكتور شون ، أما مسرحية «علبة بندورا»* فقد نشرت عام ١٩٠٢ وعرضت لأول مرة في فيينا من قبل كارل كراوس باخراج ألبرت هاينه في عرض خاص عام ١٩٠٥ ، وقامت الفتاة الرائعة الجمال ابنة الثامنة عشرة ، تيلي نيوس ، بدور لولو . شكلت المسرحيتان معاً «تراجيديا الغول» كما يبين العنوان الثانوي .

لقد اعتبر طرح فديكند حول الجنس والاعلاء من شأن الحواس ضحلاً ومتساهلاً بشكل عام ، مع أنه يتضمن بعض التحذيرات التي لا يمكن تجاهلها من الكارثة التي تنتظر من يشجعون ذلك . التقى فديكند لأول مرة

* بندورا : امرأة أرسلها زيوس عقاباً للجنس البشري بعد سرقة برميثوس للنار وأعطاهها علبة «Pandora box» ما إن فتحتها حتى انطلقت منها جميع الشرور والرزايا فعمت البشر ولم يبق فيها غير الأمل .

بسترنديريغ في عام ١٨٩٤ ، وهذه المسرحيات تقدم أول نموذج للمرأة كما هي عند بسترنديريغ من خلال لولو الماكرة، الشهوانية والمحبة، الموضوعة في سياق من الهجاء الاجتماعي التهكمي الذي يلامس العيشة أحياناً .
وأما بالنسبة للذكور، فيشار اليهم صراحة بـ «حديقة حيوانات» أو «معرض حيوانات أثناء تناول الطعام» وهو المستوى الذي تفهم الحياة من خلاله في هاتين المسرحيتين .

ومع ذلك، هناك على الأقل مكونان في هذه المسرحية يجعلانها حديثة بشكل واضح . أحدهما هو المجموعة غير العادية من الحيل التي استخدمها فديكند كي يضبط لهجة العرض . والثاني هو شخصية لولو الفعلية، شخصية يجتمع فيها آن واحد الجذب والصد، مخلوق تتناقض قوته واستقلالته بشكل متوازن مع العدالة الأخلاقية التي أدت الى موتها . ونظراً لسيرتها الذاتية، اقتنعت تيللي نيويس ذاتها بأنها النموذج المناسب لمثل هذا الدور الذي اعتبرته «فتياً، ساذجاً، ومع ذلك شهوانياً» . كانت «مخلوقاً غريزياً بذكاء متوقد، لكن رغباتها هي التي توجهها . وهي ليست نقية، لكنها وراء عالم الخير والشر» .

والى هذه الالتباسات المثيرة للانتباه، أضافت هي ماأراده المؤلف لهذا الدور بجعله بصورة سيدة، لامفترة رجال .

إن «روح الأرض» عبارة عن استعراض للشهوانية- (روح الأرض) التي تتوحد بالدافع الجنسي . وبسرعة تطرح المسرحية لولو الشيطانية، التجسيد الخالص للجنسية الحيوانية باعتبارها القوة الرئيسية .

وبشكل من الأشكال، هي البراءة ذاتها مادامت تتصرف دون خبث متعمد، لكنها من خلال ذلك تدمر الآخرين . وهي تبدو في تصرفها كالخرابة لأنها تسمى بأسماء مختلفة مثل نيلي، ميغنون، حواء اضافة الى لولو، وذلك حسبما يراها عشاقها .

إنها تكسب عشاقها بطرق شتى، وقد جعلها فديكند تغير ملابسها

بشكل متكرر للإيحاء بالأدوار المختلفة التي تلعبها كامرأة (تعلمت فن التغير السريع وهي ماتزال طفلة)، زوجها الأول يموت بضربة، والثاني يذبح نفسه بيده، وتقتل هي الثالث بعد ممارسة الجنس مع ولده- تضع كأس الشمبانيا على شفتي زوجها المحتضر وتصرخ «الرجل الوحيد الذي أحببته في حياتي». واطافة لأزواجها، لديها موكب من العشاق الذين لا يقبلهم عقل: كونتيسة سحاقيه، عجوز فاسق، يمكن أن يكون والدها، فنان متقلب، صبي في المدرسة وآخرون كثيرون. إنها تتألق بشهوانيتها الجنسية.

عبر ثلاثة فصول، يتبدل المشهد في «علبه بندورا» من قاعة فخمة على طراز عصر النهضة الألمانية الى غرفة بيضاء في فرنسا من عصر لويس الخامس عشر مزينة بالنقوش المخصصة، وأخيراً الى غرفة سقيفة بائسة في لندن، حيث المطر المنهمر في الخارج. وهذا التغير في الديكور يتتبع مسار انحطاط لولو. عشيقتهما السحاقيه، الكونتيسة غشقيتر، تساعد على الهرب من السجن، ولكن بعد أن نقلت اليها مرض الكوليرا، وهكذا تخرج لولو مثل «كيس من العظام المنخورة». ولولو الآن هي بندورا، كل شيء لكل الرجال، التي تظهر في حفلة بائسة بباريس في الفصل الثاني، وفي السقيفة القذرة حيث تعمل كبغي بائسة في الفصل الثالث. هناك تواجه زبائنها، وأحدهم هو جاك الخليع ذاته (الذي قام بدوره بالأصل فديكند). وتبعاً لذلك تواجه لولو والكونتيسة نهايتهما المتوقعة، النهاية الدموية في مشهد يرى أحد النقاد أنه يحوي كل رعب يوم القيامة.

قبل أول عرض لمسرحية «بندورا» في فيينا، أعلن كارل كراوس أنه «في هذا العالم الضيق، يجب أن يتحول مصدر الفرح الى علبه بندورا». كان الشاب ألبان بيرغ من أوائل المشاهدين الذين تأثروا بشكل واضح وكاف جعله يؤلف أوبرا «لولو» بعد سنوات.

أعاد فديكند صياغة مسرحيات «لولو» عدة مرات، وكان دائماً يوسع في الدور الأساسي. لقد أصبح النص مليئاً بما صار يعرف لاحقاً بمؤثرات

التغريب، ومن المهم أن نشير إلى أن بريخت ذاته صار أحد المعجبين بشديكند. شخصياته أكبر من الحجم الطبيعي، وهي كاريكاتير أكثر مما هي شخصيات، وقد أدخل التهريج الهزلي لاغراق الحدث باستمرار في حالة من الدعابة الباردة جداً. وأحياناً، كما في الفصل الرابع من «روح الأرض» تأخذ المسرحية مظهر فارس غرفة نوم أواخر القرن التاسع عشر، حيث يختبئ أربعة عشاق أو أكثر عن بعضهم بعض في وقت واحد. التمثيل أيضاً يأخذ بتقليد تلك الفترة مع إضافة مسحة من البيرلسك: «الشخصيات تركع على ركبها» أو «تندفع عبر الخشبة» أو «تلقي نفسها على الأرض».

ومثل سترندينبرغ، كان فديكند يلامس حدود الطبيعية، لكنه يخلط العجيب بالواقعي وينغمس بالكوايس دون مبرر واضح. لقد قال له الممثل فرديك كايسلر «لقد خنقت وحش الإمكانية الطبيعي [من المدرسة الطبيعية] وأعدت إلى المسرح عنصر التمثيل». وعلى كل حال، كانت تهكمية فديكند العنيفة بعيدة جداً عن اللهجة المتحمسة التي اعتمدها الشباب التعبيريون الذين صعدوا على كتفيه. مع ذلك وبمقتضى هذه التقنيات غير العادية، تكشف مسرحيات لولو عن محدوديتها الشديدة. فعلى الرغم من كل مؤثراتها الكابحة، يظل موضوعها - وهو الجنس عند البشر - قادراً على الظهور دائماً كمصيدة مأساوية لانجاة منها إلا بالموت؛ وفديكند كهجائي غير قادر، في النهاية، على تجاوز استحواذ مادته عليه.

أسس فديكند، مع زوجته تيلي نيسيس، فرقة ممثلين تجولت في ألمانيا لعرض مسرحياته، وحسب بريخت، كان ممثلاً متمكناً مليئاً بطاقة مكبوتة. كانت مسرحياته بمثابة تحد فريد للمخرجين الجدد الذين كانوا يبحثون عن مادة لاواقعية مع نهاية القرن. قدم رينههارت «روح الأرض» على مسرحه كلاينز في برلين عام ١٩٠٢ حيث قامت جيرترود آيسولت بدور لولو بشكل متألق مرة أخرى، وكان دعم رينههارت هاماً في استمرارية تطور فديكند كقوة مؤثرة

في المسرح الألماني . جيسنر أيضاً استخدم مهاراته في احياء هذه المسرحيات من جديد، فأخرج «روح الأرض» كفيلم سينمائي عام ١٩٢٢ ، وأنتج ج . دبليو . بابست الفيلم السيء السمعة «بندورا» عام ١٩٢٩ فقامت لويس بروكس بدور لولو، كما تابعت مارلين ديتريتش تقديم تقليد مشكوك فيه حول اغواء النساء القاسيات القلوب للرجال بدور لولا Lola في «الملاك الأزرق» عام ١٩٣٠ .

وبشكل يعتبر، الى حد ما، صدى لقد يكتند، ساهمت مسرحيات كارل شترنهايم (١٨٧٨-١٩٤٢) الكوميدي أيضاً في الجهد المسرحي لنسف المظاهر المحترمة للبرجوازية مضموناً وكنيكاً . لقد أعطى شترنهايم لمسرحياته عنواناً ساخراً هو «من الحياة البطولية للطبقة الوسطى» وجعل شخصياته أنماطاً غرائبيه كانت في حينها تتحدث بلغة التعبيرين اللاحقة المتميزة بتقطعها وايجازها الشديد إن مسرحيته «النكرز» * ١٩٠٩ تروي حكاية منافية للحشمة عن ثيو بالد ماسك، الموظف الذي تفقد زوجته الجميلة لباسها السفلي في الشارع لحظة مرور الامبراطور . وبشكل تهكمي ينتشر خبر الحدث فجأة؛ وبالتالي تصبح هذه المرأة مطلوبة أكثر . ويصبح ثيو بالد، نموذج البرجوازي المادي، قادراً على جذب المعجبين الداعرين الى بيته وتحويل المناسبة الى فرصة للربح . وبذلك تسخر المسرحية دون رحمة من الزوج الجشع وبقية المجتمع في آن واحد . أعقب شترنهايم «النكرز» بتتمات تصور عائلة ماسك . فمسرحية «المتكبر» ١٩١٣ تعالج ابنه المرتزق ومسرحية «١٩١٣» ١٩١٥ تعالج حفيدته المرتزقة . بشكل نبوئي، تكشف هذه المسرحيات عن عالم انتهازي مخزٍ الى درجة الكارثة .

* * *

* النكرز : بطلون قصير واسع مزوموم عند الركبة .

٤- رواد التعبيرية سترندبيرغ ومسرحية الحلم

«مسرحية حلم» (١٩٠٢، عرضت ١٩٠٧)

«موسيقا الشبح» ١٩٠٧

كانت مسرحيات سترندبيرغ هي الأكثر تكراراً من حيث العرض بين الأعمال الدرامية الحديثة في المسرح الألماني قبل الحرب العالمية الأولى مباشرة. وقد بين ر. سي. فورنيس أنه بين ١٩١٣ و ١٩١٥ حظي ما لا يقل عن ٢٤ مسرحية من مسرحيات سترندبيرغ بألف وخمسة وثلاثين عرضاً في ألمانيا. وقال جيمس آغيت إن سترندبيرغ «اعتبر العالم مصححاً عقلياً ثم أهله بالناس وفقاً لذلك»، وربما أمسك بروح العصر. الكتاب المسرحيون الشباب في ألمانيا رأوا أن أعماله تبين الطريق التي عليهم أن يسلكوها، ووجدوا في سخطه على المجتمع مايروق لهم. هذا هو الحماس الذي من خلاله انطلقت هذه المجموعة تتبع قيادة سترندبيرغ التي بررت اعتباره أباً للتعبيرية. ومع ذلك، مادام قد تبين أنه من العسير إيجاد الطريقة المناسبة لعرض مسرحيات الحلم التي كتبها، فمن الممكن أن نتساءل كيف انتشر تأثيره فيما يخص الشكل والأسلوب بهذه الطريقة الواسعة.

كتب أول أعماله التعبيرية الخالصة، «ثلاثية إلى دمشق»، عام ١٨٩٨، وهي تعبر بشكل رئيسي عن خصائص تعبيرية سترندبيرغ، تلك المتمثلة في فصل الذات الواحدة إلى شخصيات متعددة، يمثل كل منها أحد جوانب الكل، ويوضح في الوقت ذاته الصراعات القائمة في العقل. تُرى جميع الصور والحدث في مسرحية «إلى دمشق» من خلال ماتراه عينا (المجهول) والذي كثيراً ما يترجم بـ «الغريب» الذي يمثل المؤلف ذاته. هذه الشخصية

تتقاسم بؤسها واحساسها بالذنب مع «السيدة» التي تمثل زوجة -أزواجات المؤلف . يعتقد هذا المجهول أنه يتعرف على نفسه في متسولٍ وقصيرٍ معجونٍ ، في حين تذكره الشخصيات الأخرى - طبيب ، كاهن اعتراف ، والأم الورعة للسيدة - بذنبه ، وهكذا لا تقدم الشخصيات بالطريقة المألوفة كأشخاص يشكلون جزءاً من قصة . إنهم أدوات تمثل مجتمعة إحدى حالات الجنس البشري . لقد كان هذا شكلاً درامياً جديداً تماماً في طور التكون .

يشير العنوان التوراتي للمسرحية الى رحلة شاول الى دمشق ثم تحوله الى المسيحية ، وماعدا ذلك تعتبر هذه المسرحية سيرة ذاتية تنقل الى الخشبة بشكل قائم تعاسة سترندبيرغ في فترة ماسماه «الجحيم» التي تلت طلاقه من زوجته الأولى عام ١٨٩١ . إن بنية هذه المسرحية مصطنعة مثلها مثل التشخيص فيها . فقد تكون الفصل الأول من مشاهد عديدة مرتبطة بطريقة رياضية متماثلة ، من خلال تكرار مشاهد النصف الأول بترتيب معكوس في النصف الثاني ، وجعل مشهد الذروة المركزي - الذي منه واليه تنطلق البقية - حالة قصوى من الهيجان . وبعد الذروة التي تتضمن اعترافاً بالذنب ، يعود (المجهول) الى زيارة الأماكن التي عاش فيها حياته المبكرة ، ثم تأخذه السيدة الى كنيسة يسمع فيها «أغان جديدة» . الشخصيات ذاتها تظهر في الفصل الثاني والثالث ، إلا أن المسرحية تتحول بشكل متزايد الى الذاتية ، ويلاحظ ذلك بشكل رئيسي في مشهد من الفصل الثاني حيث تتحول مجموعة من الضيوف المحترمين على مأدبة فخمة أقيمت تكريماً للمجهول - الى متسولين وعاهرات كريهين .

لقد نظر المخرج السينمائي السريالي لويس بونويل الى المجتمع بتعابير مماثلة . عرضت «الى دمشق» لأول مرة على المسرح الدرامي الملكي في ستوكهولم عام ١٩٠٠ باخراج اميل غراندسون وقام أوغست باله بدور المجهول وهاريت بوس بدور السيدة . لم يحظ هذا العرض برضا سترندبيرغ نظراً لمعالجته العاطفية للشخصية المركزية التي كان يراها مخلوقاً أكثر حيوية .

وقد تهادى أيضاً في استغلال الحيل المسرحية الى أقصى درجة . فمن أجل التبديل الكثير في المناظر ، بنيت خشبة داخلية بطريقة تمكن من تغيير سلسلة من اللوحات القماشية في الظلام بسرعة دون اسدال الستائر . وكان كل من المكان وحتى الأثاث مرسوماً على هذه اللوحات القماشية . كانت مثل هذه المشاكل المبكرة المتعلقة بالخلفية والتشخيص تمثل تلميحاً لمصاعب قادمة . قلما عرضت الثلاثية كاملة ، مع أن الجزء الأول كان موضوع محاولات متعددة أحياناً . وحين أخرجها أولاف مولندر في ستوكهولم عام ١٩٣٧ ، وقام لارس هانسون بدور المجهول بطريقة أكثر انسجاماً مع الدور ، اعتبر عمل مولندر من قبل غونار أولين «مساهمة في التغييرات الراديكالية لترجمة سترندبيرغ على الخشبة السويدية» .

قال سترندبيرغ ان «مسرحية حلم» ١٩٠٢ هي المفضلة لديه ، وهي المسرحية ذاتها التي يمكن القول انها ساهمت جزئياً في تحريك الثورة التعبيرية في الكتابة والممارسة الدرامية الأوروبية . لقد كانت «مسرحية حلم» أقل وضوحاً في تناسقها من «الى دمشق» ، مع أن كلا المسرحيتين تنتهيان من حيث تبدآن . إلا أن الأخيرة تنطلق بثقة أكبر ، وتدخل تحسينات ملموسة على الشكل الجديد مادامت تتبع نمط المسرحية الأخلاقية . إنها تتابع رحلة ابنة اندرا ، إله الميثولوجيا الهندية ، منذ لحظة هبوطها من السماء لزيارة الأرض «أكثر المدارات المتأرجحة في الفضاء ثقلاً وظلاماً» . وحين تصل الى قلعة غروينغ ، ترى فيها «مقرّ الشقاء البشري» . ومرة أخرى ، تأتي لحظة صحو ، صحوة الحالم ، لتحدد الفانتازيا ، ومرة ثانية تنقسم الشخصية - في هذه الحالة الى أربع شخصيات أساسية : الضابط ، المحامي ، مدير المحجر الصحي والشاعر ، وجميعهم ترفضهم ابنة إندرا . ومرة أخرى تقوم بنية المسرحية على الأحداث ، فالحدث ينطلق بشكل غامض بين جدران قلعة مهدمة بشكل يذكرنا الى حد ما بمترو لنيك . المكان يخضع لقوانين الفانتازيا فقط ، والزمّن يرفض اتباع الساعة أو التقويم الزمني ، كما في حالة تقدم العمر فجأة

بالضباط . والحوار (متشعب) ، وهذا هو التعبير الذي يستخدمه سترندبيرغ لوصف الطريقة التي تقوم فيها شخصية ما بالتقاط فكرة شخصية أخرى . لقد ضرب عرض الحائط بكل قيود الواقعية ، وكما في الحلم ، تطلق المسرحية العنان لأي وهم في ذهنه ، وهكذا صارت لفظة الواقعية المحرّفة أو «المشوّهة» هي السمة الشائعة للتعبيرية الجديدة .

كان دور ابنة إندرا مكتوباً للحسناء هاريت بوس ، التي كان سترندبيرغ آنذاك يعيش معها - فقد بدت عيناها الشرقيتان ملائمتين للقيام بدور شخصية هندية . فمثل الينورا الطفولية في «الفصح» فهم الدور بمسحة من الحنان ، ومع أن ابنة إندرا تمثل المسيح والأنوثة في آن واحد ، فهي تعاني وكأنها انसानة . كان عنوان المسرحية في البداية «سجناء» وكانت ابنة إندرا تكرر صرخة «Det ar synd on manniskorna» وهي عبارة عامية غير قابلة للترجمة يختلف معناها ما بين «الجنس البشري جدير بالشفقة» . و«كم يستحق الرجال الشفقة!» الضباط متفائل ينتظر حببته دوماً . والمحامي مثالي ومع ذلك لا يستطيع الافلات من شرور العالم من خلال العيش في الماضي فقط . ومن خلال فنه ، يتطلع الشاعر الى بصيرة سماوية . أما مدير الملجأ الصحي ، الذي يضع وجهاً أسوداً ، فهو هناك لتطهير ضحايا الكوليرا . ولكن على الرغم من كل هذه التعاسة ، تتضمن المسرحية لمسات من الدعابة الساخرة مثلما في حالة الضابط الذي يعاد للمدرسة ولا يستطيع تذكر جدول الضرب في العدد اثنين . وفي النهاية تعود ابنة إندرا الى السماء ، وتحترق قلعة غروينغ مهد الشر ، فتزهر اقحوانة عملاقة على سطحها كرمز للأمل .

اعتبرت «مسرحية حلم» غير صالحة للعرض على خشبة ، ولذلك لم تجر أية محاولة لعرضها قبل عام ١٩٠٧ ، حيث أوقفت بعد اثني عشر عرضاً . وقد كان اخراج فكتور كاستغرين التقليدي والممل لهذه المسرحية خيبة أمل بالنسبة لسترندبيرغ . فلكي يقدم التغييرات العديدة للمناظر ، خطرت بباله في البداية فكرة استخدام الشريحة المنزلقة ، إلا أنه كطالب في مدرسة المسرح

الدرامي الملكي كان قد شاهد مرة تدريباً على مسرحية بيورنسون «ماريا ستيوارت» وهي تعرض دون ملابس أو ديكور؛ وفي المانيا أيضاً، كان قد شاهد أعمال شكسبير تعرض دون تغيير مناظر بالأسلوب الالزابيثي. وبناء على ذلك أدرك أن الخشبة قادرة على العمل دون الوقوع في شرك المناظر والملابس إذا ماتم نطق السطور بشكل جيد: لقد عاشت الدراما الجيدة من خلال الكلمة المنطوقة. ونتيجة لذلك، اقتنع سترندبيرغ أن البساطة هي الحل لمشاكل تقديم «مسرحية حلم». إن الاسراف بالديكورات البصرية والاكتثار من استخدام المؤثرات يجعلان الحلم يبدو مملاً وجامداً. ففي عام ١٩٠٨، كتب سترندبيرغ الى أوغست فلاك، الممثل والمخرج، الذي أخرج «الآنسة جولي» لأول مرة في السويد عبارة شهيرة «طاولة وكرسيان! الشيء المثالي!».

لقد عملت الخشبة الصغيرة في مسرحه «انتيما تياترن» على تشجيع مثل هذه البساطة في الاخراج، ومن أجل عرض مقترح لـ «مسرحية حلم» على نفس المسرح، اعتقد سترندبيرغ أن بضع أدوات رمزية -زوج من الأصداف كرمز للبحر، عدد من شجيرات السرو تمثل ايطاليا، ومنصة تراتيل كرمز للكنيسة- على ستارة وحيدة أو لوحة قماشية خلفية ستكون كافية لاطلاق الخيال. وتدعو ارشاداته المسرحية النهائية الى وجود أجنحة دائمة عليها «رسوم مؤسلبية لمناظر داخلية ومبان ومناظر طبيعية».

وهذه أيضاً تؤمن نفس العناصر المشهدية التي يمكن الاستفادة منها باستخدامات مختلفة عديدة: فالبوابة الموجودة خلف باب مسرح خلفي تصبح درابزوناً للمحامي وبعدئذ حاجزاً للمذبح في الكنيسة، وتصبح لوحة الاعلانات خارج المسرح لوحة اعلانات للمحامي وبعدئذ منصة تراتيل. في ذلك كله كان سترندبيرغ ينحو منحى عملياً أكثر. فمنذ مقدمته لمسرحية «الآنسة جولي» عام ١٨٨٨، أخذ يطالب بالاعتصاف في المشهد، وفي «ملاحظات لأعضاء مسرح انتيما عام ١٩٠٨ و ١٩٠٩، طرح استخدام قطع ديكور بسيطة مع تغييرات الاضاءة. وهذا بشكل جوهرى هو الأسلوب

المعمول به في اخراج المسرحية الحديثة هذه الأيام . ان محاولة تقديم الكثير جداً من المشاهد بأية طريقة واقعية تمثل تحدياً لأفضل ما بوسع السينما القيام به . وبمعزل عن مشاكل المناظر المربكة ، ظلت محاولات اخراج «مسرحية حلم» سيئة المعالجة لأسباب أخرى . فقد كان ايجاد النبرة والأسلوب المناسبين للمسرحية مسألة محيرة بشكل خاص . كان المؤشر على أن الشكل أصبح مقبولاً أكثر حين قدم رينهارت عرضه الشهير للمسرحية على المسرح الدرامي الملكي في ستوكهولم عام ١٩٢١ ، ولكن على الرغم من أنه كان قد حاول مسبقاً تقديم «رقصة الموت» و«البجع» و«موسيقا الشبح» فقد جاء عرضه كثيباً وقائماً بصورة مفرطة نظراً للمؤثرات المدروسة بعناية والكلام المرمم . لقد رأى أرتور مزية هذه المسرحية ملائمة للتجربة على مسرح الفرد جاري ، وفي عام ١٩٢٨ ، قدم «الحلم أو لعبة الحلم» مصحوبة بالصراخ والشجار في البيت الذي كان يجب استدعاء رجال الشرطة اليه .

وعلى كل حال أدت سلسلة هامة من خمسة عروض قدمها أولاف مولاندر في ستوكهولم بين ١٩٣٥ و١٩٥٥ الى منح «مسرحية الحلم» أول طعم حقيقي للنجاح الفني . فمن خلال اقتراح ادخال ستوكهولم ذاتها في الخلفية ، تجرأ مولاندر على تأكيد الواقعية الموجودة في المسرحية ، ولكن على الرغم من أن عروضه كانت تبدو فاترة ، فانه استخدم بقعة ضوئية على خلفية سوداء لعزل حدث ما وتسريع عملية تغيير المشاهد في آن واحد . ولسوء الحظ ، خطرت بباله فكرة استبدال أقحوانة سترندبيرغ بصليب مما أدى الى النتيجة المتوقعة وهي أن المسرحية تحولت الى درس موضوعي عن العقيدة المسيحية . وقد جعل مولاندر الشاعر يبدو مثل سترندبيرغ ذاته وهذا عرفان شخصي خدع المشاهد وأدى به الى الاعتقاد أن الشخصيات الرئيسية الأخرى ، بعيداً عن كونها مظاهر للشخصية ذاتها ، هم مجرد معارف عرضيين للمؤلف .

لم يوفق انغمار بيرغمان في اخراج «مسرحية حلم» للتلفزيون

السويدي، إلا أنه في عام ١٩٧٠، وفي ستوديو صغير تابع للمسرح الدرامي الملكي يتسع فقط لـ ٣٥٠ مشاهداً، اختصر المسرحية الى ساعتين وقدمها دون ديكور على قماش خلفية من الأبيض والأسود. وحين عولجت كمسرحية حجرة بهذا الشكل، عادت اليها الحياة. وهذا هو العرض الذي قدمه بيرغمان على مسرح الدويك عام ١٩٧١. لم تكن لندن قد شاهدت عرضاً كاملاً لهذه المسرحية بالانكليزية بعد، إلا أن مسرح تراڤيرس نجح عام ١٩٧٤ - في أدنبره - بادارة مايكل أوكرنيت في مضاعفة أدوار تسعة ممثلين ليخلق أربعين شخصية. وهذا ما كان يتمشى مع تقليد ازدواجية التمثيل الناشيء للاحياء بطبيعة شخصيات الحلم الوهمية، ولترسيخ فكرة الهوية المفردة للحالم. ومع ذلك، إن مثل هذا الاجراء يزيد من خطورة جعل الصور الوهمية بالأصل في هذه المسرحية غير قابلة للدراك العقلي، واربك المشاهد الذي يعاني أصلاً من بعض التشوش.

أسس سترندبيرغ مسرحه (مسرح انثيما) بالاشتراك مع أوغست فالك في ستوكهولم عام ١٩٠٧. كان ذلك جزئياً نتيجة تطورات حصلت في ألمانيا، حيث افتتح رينهارت مسرحه (كلاينز) في برلين عام ١٩٠٢، ثم تبعه في ١٩٠٦ بافتتاح مسرحه كامرشيلهاوس في برلين أيضاً. ولأن مثل هذه المسارح لا تحتاج الى بنية الصالة المسرحية النظامية الضخمة، فان مسارح (الألفة) ومسارح مسرحية الحجرة أخذت بالتزايد. فقد كان مسرح سترندبيرغ (انثيميت) مجرد مستودع مستأجر يتسع لمائة وواحد وستين مقعداً. ومن أجل هذا المسرح بالذات، كتب مسرحيات الحجرة الخمسة. وكان قد أكمل أربعاً منها قبل افتتاحه وهي «العاصفة»، «البيت المحترق» «موسيقا الشبح» و«البعج»، أما الخامسة فهي «القفاز الأسود» ١٩٠٩. والآن صار لديه مسرحه الخاص حيث يمكنه الانخراط في الاخراج، وتجريب هذا النوع الجديد من مسرحياته، ومعالجة مشاكل العرض.

استغل سترندبيرغ هذه الفرصة بحماس، فقدم مسرح (انثيميت) أربعاً

وعشرين من مسرحياته قبل اغلاقه . وقد أسهمت «ملاحظات» و«رسائل مفتوحة لأعضاء مسرح انتميت» بشكل مفيد في نشر أفكاره حول اخراج مسرحية الحجره .

أريد لمسرحيات الحجره أن تكون بسيطة في موضوعها وعرضها -لقد تخلى سترندبيرغ أخيراً عن جميع متطلبات المسرحية المحكّمة الصنع والمسرح التجاري . في البداية، اعتبر «الآنسة جولي» نموذجاً أصلياً لمسرحية الحجره، كما هو واضح في المقدمة التي يطالب فيها بـ«خشب صغيرة وصالة صغيرة لتشجيع أداء أكثر براعة ومرونة لفظية واستمرارية في العرض ووحدة للكل . ولكن مع تطور تفكيره، بدا أن نموذج مسرحية «الآنسة جولي» ذاته مقيداً الى حد كبير . فاقترح تحرراً مطلقاً من تقاليد الحبكة والشخصية .

يفترض بكل موضوع مسرحي جديد أن يفرض شكله وصيغته الخاصين به . وكنتيجة لهذا الطرح، أخذ سترندبيرغ بالفكرة الدارجة آنذاك عن الشكل «الموسيقي» المناسب لموضوع المسرحية الفردية وضمان وحدة وتماسك الأسلوب . لقد كان ذلك نقلاً لمفهوم موسيقا الحجره الى الدراما، فكانت المواضيع تتكرر كما في مقطوعة موسيقية (تأليفه) . والواقع أن «موسيقا الشبح» سميت باسم لحن موسيقي (سوناته) على البيانو (Dminor) لبيتھوفن كان سترندبيرغ يحبه .

ونظرياً، يشير العنصر الموسيقي أيضاً تأثير التنويم المغناطيسي في الجمهور، وهذا مادافع عنه سترندبيرغ في مقدمته لـ«الآنسة جولي» فقد شكّا من أن «كثيرين ذهبوا الى البار حتى قبل رفع الستارة، واعتبروا المسرحية كاستراحة» مع أنه لم يترك مجالاً لأي فاصل في العرض يمكن أن يبدد الحالة المزاجية التي أوجدها . كان يجب ابقاء الانفعال والجو العام مسيطرين على المسرحية وعرضها، ولكن ليس على الطريقة القديمة في تكوين التشويق حتى الذروة كطريقة تشد انتباه الجمهور .

يجب المحافظة على حدة الشعور كما في الموسيقى، وترتيب الشخصية

والحدث من خلال التكامل والتكرار، مثل أفكار مهيمنة. كان لمثل هذا الترتيب أن يقضي على اهتمام المشاهد، ولكن كان هناك تركيز أكبر للعناصر الدرامية كي تستأثر بالاذن والعين، كما كان بالامكان تسخير أي أو جميع الفنون الأخرى لخدمة الدراما. مثل هذا التأكيد على المزاج والموضوع على حساب الحبكة والشخصية يبدو مثل صيغة المسرحية التشيخوفية، مع الفارق بأن مسرحية الحجرة لم تكن محكومة بقوانين المسرح الواقعي، وكانت حرة في خلق نتائج غير واقعية كلياً. كان مثل هذا التنظير مناسباً تماماً للفوران الشديد المتمثل بالكتابة شبه الآلية عند سترندبيرغ، وهي الحالات التي بالفعل يعتبر نفسه فيها وسيطاً روحانياً يترجم عالم اللاشعور، ولها علاقة بالصوفية الدينية التي استحوذت عليه في سنواته المتأخرة.

كانت الصالة مليئة ليلة افتتاح مسرح إنتيميت. وعلى الرغم من أن سترندبيرغ كان غائباً، فإن تمثاله النصفي المتوج بالأكاليل، كان يجثم بمهابة في الردهة. ومع ذلك فإن أول مسرحية عرضت، «البجع»، لم تنجح إلا في اخلاء المقاعد من الجمهور، وكانت النتيجة نفسها تواجه مسرحيات الحجرة الأخرى التي قدمت هناك، بما في ذلك «موسيقا الشبح». فجميعها اعتبرت منحطة، وهي اللفظة التي تطلق دوماً عند محاولة الاساءة للفنون.

وفي هذه الأيام تعتبر «موسيقا الشبح» ١٩٠٧ أكثر مسرحيات الحجرة عند سترندبيرغ عودة للظهور، ربما لأنها الأكثر تماسكاً كحلم، وأشد تعبيرية من المسرحيات الأخرى. وهي غنية أيضاً بالصور الحسية التي تعطي نكهة سرالية غرائبية. في مقدمته لهذه المسرحيات، كتب ايفرت سبرنكورن أن سترندبيرغ ابتكر تعبيراً درامياً جديداً استطاعت من خلاله الصور المجازية الاستمرار في الحياة:

أن تقول «إن الزمن يتدلى ثقيلًا» فهذا شيء، وأن ترسم، كما يفعل دالي، ساعة مدلاة بشكل ثقيل، شيء آخر. أن تقول إن تلك الفتاة الصغيرة التي عرفتها ذات يوم تبدو الآن كمومياء قديمة، شيء، وأن ترى هذه المرأة

وهي تتخيل نفسها مومياء وتتصرف على هذا الأساس ، كما جعلها سترندبيرغ تفعل ، شيء آخر .

وهذا هو الحال فيما يخص ستارة الموت (تم الايحاء بها ، بوضع ستارة حول سرير المشفى حين مات أحد المرضى) ، الطباخة الهامة* ، الياقوتية السامة ، والعديد من الصور المادية في المسرحية . إن مثل هذه الصور ، سواء كانت جامدة أم لا ، تكتسب حياة رمزية لمجرد عرضها من خلال الوهم المسرحي بجانب بعضها بعض ، مافوق الطبيعي مع الواقعي ، والخيالي مع الخاص . وأكثر من ذلك ، قد تبدو هذه الأشياء بعيدة الصلة عن بعضها البعض - الى أن تجمع كلها ضمن تتابع مثير للعاطفة .

تبدأ «موسيقا الشبح» بمشهد في شارع يمثل نموذجاً لضواحي ستوكهولم ، وكأنه في أوستر مالم . إنه صباح يوم أحد مشرق وأجراس الكنيسة تقرع . أصوات آلات الأرغن مسموعة أيضاً ، إضافة الى جرس سفينة تجارية . لقد صمم المشهد خارج بيت فخم ، وفي الداخل يقوم السكان الشبيهون بالأشباح بأعمالهم . ومع أن الحركة غريبة ، كما في صور السينما البطيئة ، والحوار غامض بشكل غريب ، يظل مشهداً مليئاً بالحركة ، وكل ما عدا ذلك يبدو طبيعياً تقريباً . فخلق المظهر الكاذب للبيت والشارع ، تختبئ التعاسة البشرية . خارج البيت ، هناك شاب ، الطالب والعجوز المقعد بكرسيه ذي العجلات ، جاكوب هامل ، ينظران من النافذة . وعبر المشهد ينجح العجوز باقناع الطالب بالاهتمام بابنته غير الشرعية وهي الشابة التي ستظهر فيما بعد باسم الفتاة الياقوتية . وهكذا نتعرف بسرعة على مجموعة من ثلاثة عشر شخصاً يسكنون هذا المكان وتتداخل حياتهم ومصائرهم بعضها ببعض .

إن الاحساس باستراق السمع للتعرف على حياة غرباء في بيت على

* الهامة : جثة يعتقد أنها تفارق القبر ليلاً لتمتص دماء النائمين .

الخشبة يكرر النتيجة التي تتحقق في مسرحية مترلينك «الدخيله» ١٨٩٠ ، وفي المشهد التالي ، مشهد عشاء الشبح نلمس الخوف من الموت الذي نشعر به في مسرحيته المتممة «الداخل» ١٨٩٤ . ولكن مثل مسرحيات مترلينك ، مسرحية سترندبيرغ مزعجة وقبيحة . فالمشاهد أمام خشبة أقرب ماتكون الى الحقيقة من خلال نقله الى داخل البيت ليراقب سكانه عن قرب أكثر . إنهم أسرة تعرض من خلال الخيال العجيب للسريالي الذي يخلط الواقعي باللاواقعي . وبوضوح أكبر نشاهد تمثال الممر الأبيض لفتاة لمحت مجرد لمحة في المشهد الأول ، والسيدة الشابة ذاتها في غرفة الياقوتية بعيداً عن الخشبة . هامل الآن يستند الى عكازين ، بينما عشيقته السابقة ، أم الفتاة ، تظهر كمومياء محفوظة في خزانة وتكلم كالبيغاء . إنهم مجموعة يخدعون أنفسهم ، وفي هذا المشهد يجلس الجميع صامتين على شكل دائرة ، وكأنه مشهد حفلة شاي كريهة . ليس فيهم من هو كما يوحى مظهره ، وكل منهم يعجز من مظهره من قبل هامل . وهذا مايقوم به بسرور الى أن يعجز هو ذاته من قناعه على يد المومياء على الرغم مما كان عليه من ثقة سابقاً ، فيأخذ بالكلام كالبيغاء أيضاً . كان الرجل العجوز مجلباً للموت ، أي هامة ، وهو الآن ينضم الى الأموات الأحياء .

لقد كان العنوان الأساسي للمسرحية هو «عشاء الشبح» ، ولذلك فإن هذا المشهد المخيف أساسي لمجمل فكرة المسرحية .

للموصول الى المشهد الأخير في المسرحية ، تنطلق مع الطالب الى البيت لتعرف حقيقة وضعه ، ثم الى غرفة الياقوتيات لنشاهد محاكاة تهكمية لمشهد حب . تبدو الخشبة كالجنة ، إلا أن الشباب الحسي وجمال الفتاة الشابة الهش أخذان بالانهلال : فقد استنزفت حتى آخر قطرة من دمها من قبل الطباخ المتطفل . ومع ذلك تُقدّم هذه السيدة الشابة ذاتها كنوع آخر من الهامة . وما أن تواجه الحقيقة المرة المتعلقة بذاتها حتى تموت ، ثم توضع ستارة الموت حولها . وهكذا تفيض الشمس الحاملة للحياة في الداخل فيفلت الطالب من شركها .

وهنا تتلاشى الغرفة لتظهر لوحة أرنولد بوكلين «جزيرة الموتى» مصحوبة بموسيقا «سريعة ناعمة وحزينة» تسمع وكأنها قادمة من الجزيرة .

لقد تحركت المسرحية من خارج الى داخل البيت ، ومن الماضي الى الحاضر ، ومن الحاضر الى المستقبل ، ومن المظاهر الى الحقيقة بشكل يوحى بدورة الحياة وارتباط الشباب الحتمي بالشيخوخة .

إنه مسار الاكتشاف والكشف مع غوص المسرحية أكثر فأكثر نحو العمق . لقد رأى مارتن لام أن هذه المسرحية «تتخطى امكانيات الخشبة على العرض في محاولتها تصوير ، في آن واحد ، قدرة الناس على اظهار شخصية ما للعالم والعيش بشخصية أخرى فيما بينهم وبين أنفسهم» . وبالتأكيد إن الحدث مكثف ، والرمزية مسرفة وغامضة الى حد كبير ، والحبكة ملتوية الى درجة يصعب على المشاهد متابعتها . لكنها ليست المسرحية التي ينبغي فهمها بالعقل المنطقي ، يجب تذوقها عن طريق الحواس . لقد كانت موضوع تقدير أرتو ، ومما لاشك فيه أنها استكشفت ذاك النوع من المسرح الذي يكون فيه المشاهد مستغرقاً عاطفياً .

وتظل «موسيقا الشبح» مع ذلك مسرحية بحاجة لبناء تقاليد الخشبة الخاصة بها مثل الكثير من مسرحيات شكسبير . عرضت هذه المسرحية لأول مرة على مسرحه الخاص (إنتيميت) عام ١٩٠٨ وتعرضت لهجوم عنيف من النقاد فاستمرت أربعة عشر عرضاً فقط .

وحتى عام ١٩١٦ ، عندما قدمها رينهارت على مسرحه ، كامرشبيل ، في برلين وقام بول فيسجنر بدور هامل ، وبعدئذ انتقل هذا العرض الى ستوكهولم عام ١٩١٦ و١٩١٧ ، لم تحظ هذه المسرحية بالاهتمام اللازم ، لكنها بعد ذلك أخذت تنال سمعة كعمل هام في تاريخ المسرح . لم تحظ بشعبية واسعة لدى الجمهور ، إلا أن جهود رينهارت جعلتها تحظى بفرصة سبعة عروض في سبع سنوات تقريباً ، أحدها من قبل فرقة بروكستاون بلايرز في نيويورك بناء على اقتراح أونيل عام ١٩٢٤ ، وآخر تحت عنوان

«The Spook Sonata»* من قبل ج. ب. فاغان على مسرح اكسفورد عام ١٩٢٦ ، وقد انتقل العرض ذاته في السنة التالية الى مسرح غلوب اللندني . ومع مرور الزمن ، على كل حال ، اعتبرها جيمس آغيت «أغرب وأغرب» ، وكان هذا آخر عرض مسرحي محترف بالانكليزية حتى ذاك الوقت ، على الرغم من أن ستيوارت بورج أخرجها لتلفزيون بي. بي. سي. عام ١٩٦٢ حيث قام روبرت هيلمان بدور هامل وبياتريكس ليمان بدور المومياء . وقد ساعدت المرونة البصرية في التلفزيون على إعادة تقديم الصور السريعة للمسرحية فاستقبل العرض استقبالاََ حسناً .

إن المخرج الذي أعطى «موسيقا الشبح» أكبر قدر من الاهتمام هو انغمار بيرغمان الذي أخرجها حتى حينه ثلاث مرات في عام ١٩٤١ و ١٩٥٤ و ١٩٧٣ ، وفي كل مرة كان يستخلص منها مزيداً من القوة . يعتبرها بيرغمان أول مسرحية عبثية وأعظم مسرحية بالسويدية . وبشكل متزايد كان يعالجها باعتبارها حلم سترندبيرغ الشخصي ، مؤكداً على تحولها من الواقعية جزئياً الى الغروتسك ، وفي الفواصل ، كان يعرض على شاشة صورة فوتوغرافية ضخمة لسترندبيرغ في شيخوخته . وهذا ما أدى الى تقليص دور الطالب الى مجرد «أنا ثانية» للمؤلف . عمل بيرغمان على زيادة الترابط والوحدة في مسرحية كانت ، لولا ذلك ، عملاً مفككاً نتيجة الازدواجية الموفقة . كان يريد أن يقوم الممثل ذاته بدور كل من هامل والطالب كي يؤكد انتقال الخبرة من جيل لآخر ، ولكن تبين أن هذا مستحيل . وعلى كل حال ، جعل ممثلة واحدة تقوم بدور السيدة الشابة والمومياء بنجاح كبير حتى أنه جعل الممثلة ترتيب شعرها وتضع يديها وذراعيها بطريقة تبدو كالتمثال مضافاً معنى أوسع على وجوده .

مثل المشهد الأول وكأن البيت في الصالة (حيث تخيل بيرغمان السقيفة كما هي في عرض أقدم لمسرحية إيسن «البطة البرية») . وهذا ما أدى

* بدلاً من عنوان «The Ghost Sonata» الشائع .

الى التخفيف من أهمية الديكور والخلفية البصريين، وكل ما كان ينبغي رؤيته كان يسقط على شاشتين مقعرتين بلون أبيض موضوعتين في مؤخرة المسرح، وبهذه الطريقة أفسح مجالاً أكبر لخيال المشاهد فكان التركيز على الممثلين أشد. حين ورد ذكر انهيار البيت، تجمد الممثلون، ولذلك تعمق الاحساس بالخوف، وفي الوقت ذاته عممت فكرة الفساد والانحلال. لقد استخدمت الأضواء للإيحاء بأقصى ما يمكن: فحين أخبر هامل الضيوف في عشاء الشبح عن الحقيقة المتعلقة بهم أنفسهم، انحنت رؤوسهم الى صدورهم فحدد الضوء الأبيض اللامع لحظة خلع أقنعتهم. وتحول ضوء أزرق كان يغمر غرفة البياقوتية في بداية المشهد الثالث ببطء الى رمادي باهت في الوقت الذي تحولت فيه السيدة الشابة الى مومياء وماتت.

نُقل خبر موت السيدة الشابة الرمزي أيضاً من قبل كل من الطباخة والطالب. ومن أجل دخولها، تم ارشاد الطباخة الضخمة لتشق طريقها عبر الجدار ببطء شديد: «أحدى اليدين أولاً، بعدئذ الكتف وأخيراً الجزء السفلي». ولم يعد الطالب هو المتفرج الشفوق، فما أن تأكد أن الفتاة هي ذاتها هامة «لم الأزهار الجميلة سامة بهذا القدر؟». حتى مزق ملابسها، أجبرها على الركوع على ركبتيها ثم فتح ساقيها بطريقة فاحشة. وبهذا الشكل أصبح التأكيد على الجانب الجنسي في مفهوم الفتاة الباقوتية صريحاً، وآخر كلمات الطالب المعبرة عن التعاطف وجهت للكولونيل والمومياء، زوج أمها وأمها. كانت الحصيلة النهائية لمعالجة بيرغمان هي نقد تعبيري بارد لهؤلاء التعساء الذين كونوا «موسيقا الشبح». وقد قدم إيجل تورنغفست وصفاً رائعاً لآخراج بيرغمان لهذه المسرحية في مجلة «المسرح الفصلية» في أيلول ١٩٧٣.

ومع ذلك، قد لا تنجح «موسيقا الشبح» بشكل كامل في العرض أبداً، ولو بسبب طبيعة التجربة التي تقوم عليها المسرحية المغرقة في الذاتية. فالطالب لا يستخدم بشكل مقنع كمنسوب عنا على الخشبة أو كأداة تساعدنا على الإدراك، وهكذا فإن عناصر المسرحية، وخصوصاً رمزية الشخصيات، وتعدد صور الخشبة تظل محيرة بعناد، والروابط بالواقع شديدة الغموض.

وأكثر من ذلك، إن دوافع العديد من الشخصيات لا توضح بشكل كامل أبداً، فعلاقتها تبقى غامضة الى درجة كبيرة، ومفاهيم سترندبيرغ غير منطقية ومفككة. صحيح أنه من غير المفروض بالمشاهد في مسرحية حلم أن يتساءل عن منطق الحلم، إلا أن ثقتنا بالحالم، وهو الطالب في هذه الحالة، تضيف عبثاً على كاهل الممثل كي يتمكن من الحفاظ على مزاج المسرحية وتسويق ثقتنا. المسألة في النهاية تجد حلاً لها من خلال التساؤل إن كان هذه المضمون المضطرب للحلم ممكن التأطير على شكل مسرحية قابلة للعرض تلبي حاجيات الخشبة وجمهورها. مامن مرحلة في الدراما الحديثة كانت فيها مشكلة التقييم أكثر حساسية، مادام يجب تسويق قبول الجمهور على ضوء ما يحدث.

إن عدم اهتمام سترندبيرغ بالحقيقة الخارجية في سنواته الأخيرة جعله يكتب دراما تعبيرية تفرض متطلبات قليلة على تفكير المشاهد التخيلي، ولكن عبر شكل موسيقي، لغة تراتيلية وغنائية، الايماء وايحاءات بصرية أخرى، الوقفة والصمت، ثم تشويه الزمان والمكان، كان توجهه نحو التجربة الداخلية، الاحساس اللا شعوري القريب من الكابوس. ربما كان اقتداء الكتاب الألمان الجدد بسترندبيرغ من خلال مسرحياته الأخيرة كمعلم من الناحية التقنية في غير صالحهم، إلا أن قدرته على تجسيد الصراع الدائر في ذهنه قدم تحدياً لامثيل له للمؤلف المسرحي الشاب. شون أوكيسي اعتبر سترندبيرغ «أعظم الجميع» ثم أضاف نقطة منطقية هي أن «إيسن يستطيع الجلوس بهدوء في بيت دميته، بينما يصارع سترندبيرغ جنته وجحيمه».



٥- التعبيرية المبكرة في ألمانيا

الشحاذ (١٩١٧)، قاتل، أمل النساء (١٩١٦)

كانت الحركة التعبيرية في المسرح في البداية محصورة بشكل غير عادي ضمن ثقافة وطنية واحدة. ففي عقد واحد من ١٩١٢ حتى ١٩٢١ تركت حفنة من الشباب في العشرينات والثلاثينات من العمر آثار بصماتهم على المسرح الألماني الحديث بكل ما في الثورة السياسية من حماس. قد تبدو مسرحياتهم في هذه الأيام فظة وغير ناضجة، لكنها تتمتع بأهمية تاريخية لأنها جربت مجموعة من تقنيات الخشبة مايزال الكثير منها مستخدماً. إن مضمون هذه المسرحيات يجعلها غير مناسبة للعودة الى الحياة ثانية، ومع ذلك تمثل الدليل على اخفاق القيم الاجتماعية في ألمانيا الامبريالية، وتحذثنا القليل عن الكارثة المدمرة التي خلفتها الحرب العالمية. بشكل نزق كان ذلك زمن حماس مسرحي هائل. ففي خطاب متميز القي عام ١٩١٧، قال كازيمير ادشميد بأن التعبيرية الجديدة كانت تعمل في جو من الاثارة المستمرة. لم يكن عمل الفنانين الجدد مجرد عمل وصفي، ولا فوتوغرافية صرفة، وإنما عمل «يغلب عليه الرؤى»، يبحث عن «معانٍ أبدية» و«مفاهيم جديدة عن العالم». يذكر اسم رينهارت سورج (١٨٩٢-١٩١٦) لارتباطه بصدور مسرحية «الشحاذ» ١٩١٢، لأنها، وإن لم تعرض حتى عام ١٩١٧، بعد عام من مقتل مؤلفها في الحرب، كانت نقطة الانطلاق لهذا التوجه، وتضمنت بشكل واضح كثيراً مما كان سيليه. وُضع لها عنوان ثانوي تهديدي هو «مهمة مفاجئة» وكانت شبه سيرة ذاتية. والشحاذ الذي هو عنوان المسرحية يمثل شاعر نيتشه فوق الطبيعي، انسان يظل مظهره مع ذلك متواضعاً بما يكفي لجعله يتمنى لو يقدم حياته من أجل تنوير الجماهير، وهذا مايمكن أن يترأى لنا كفخر أكثر مما هو تواضع.

ويشكل نموذجي، جميع الشخصيات عينات تمثيلية دون أسماء -الشاعر، الأب، الأم وهكذا- وبعضها يظهر أيضاً كأشباح مثل «شبح الانسان» و«صوت الشاعر» و«شخص الفتاة». الحدث مكون من تتابع سريع لمشاهد وأحداث، وتتم الإشارة الى التغييرات من خلال اختلافات في اللغة، كالاقتبال من النثر الى الشعر، اضافة الى الاستخدام البسيط للستائر ويقع الضوء. الشاعر يظهر ثم يعود للظهور من أول المسرحية الى آخرها، أولاً وهو يتكلم عن عمله الجديد مع صديق له أمام الستارة، وبعدئذ حين تسحب الستارة اذ يظهر في مقهى بين مجموعة من قارئ الصحف والنقاد. مثل هذه العينات التمثيلية من الناس تظهر بانتظام في المسرحية، وتتصرف كشخصيات فردية. تتحول هذه المجموعة الأولى الى كورس من العاهرات الضاحكات، تختفي بدورها في الظلام لتكشف عن الفتاة التي ستكون التابع الوحيد للشاعر. وبعائه المفرط بالسرد عن خططه من أجل عالم جديد، سيتبدل هذا الشاعر بمجموعة أخرى، هذه المرة من الطيارين البائسين. الفصل الثاني يقدم أسرة الشاعر، وخصوصاً الأب المجنون الحالم الذي يؤمن بتطور العلم والهندسة. وعلى كل حال، يتسم كل من الأب والأم بأفكار الشاعر كخطوة ضرورية باتجاه تحقيق ذاته، وفي النهاية تحمل الفتاة بطفل من هذا الشاعر، وهذا مايرمز الى الأمل بمستقبل البشرية ويحتفل به بانشاد ترتيلة المجد. وعلينا أن نأمل بأن هذا المولود لن يقدم على تسميم أفكار والديه عندما يحين الوقت.

كانت هذه المسرحية الساذجة منمقة الأسلوب وطويلة بشكل مزعج، لكنها تتمتع بأهمية أخرى لطلاب المسرح الحديث لأنها أيضاً تحتوي عنصراً «ماوراء مسرحي»: إنها مسرحية ثورية بشكل خجول. إن شخص الشحاذ -الشاعر المركزي، الذي يرى كل شيء من خلال عينيه بالطريقة التي ستصبح فيما بعد التعبيرية الكلاسيكية، يبحث فعلياً عن مسرح جديد لعمله. فهو يعلن أنه كتب مسرحية للناس وليس للنخبة الاجتماعية أو المثقفة. ولذلك فان

«الشحاذ» كمرسحية تتضمن نقاشاً لاخطاباً عن نهج التعبيرية، كما قصد منها ذاتها أن تكون بياناً عملياً عن كيفية القيام بذلك. وكما هو الحال، كانت المسرحية مفتوحة النهاية، وحتى لو أخفق الشاعر فان التأثير الاستثنائي لهذه المسرحية مؤثر على نجاح المؤلف.

في هذه المسرحية يظهر شيء من رمزية اللون المميزه للرمزيين الفرنسيين. وإرشادات سورج المسرحية تدعو للاكثار من اللون الأحمر للدلالة على الجنون. وتعلق ستارة حمراء كلوحة خلفية والسجادة حمراء، الوسائد حمراء، غطاء الطاولة أحمر. لقد قرأ سورج أيضاً سترندبيرغ بطريقة الخاصة بحثاً عن طرق يمكن بواسطتها تقديم العقل اللاواعي على خشبة المسرح. وهو يقدم الجو الشبيه بالحلم من خلال شخصيات بلاأسماء تنغم أدوارها بشكل ايقاعي. ويعمل الشاش على نشر الصور على الخشبة، في حين تعزل الاضاءة الموجهة جزءاً من الحدث أولاً وبعدئذ جزءاً آخر. في مقدمته لمجموعته ذات الصلة بهذا الموضوع والمكونة من مسرحيات تعبيرية، يعتقد والترسوكل أن بقعة الضوء التي تنتقل من مجموعة شخصيات الى أخرى تفيد في الايحاء بـ «تداعي أفكار» الشاعر، أي العقل المتنقل ذاته.

حين تبرز المكنونات الدفينة، يُعتم على وسط الخشبة في حين يسלט الضوء على زاوية خاصة- وضع فيها مقاعد وأرائك بطريقة لها مغزاها. وحين يعود العقل الى الحبكة السطحية تغوص الزاوية في الظلام، في حين يضاء الوسط. ان مشاهد الزاوية، المحيرة جداً لعدم ارتباطها بالحدث الرئيسي في وسط الخشبة، يمكن أن ترى الآن كشيء خارج عن الموضوع ظاهرياً فقط. تقوم هذه المشاهد بدور التعليق الرمزي المستور والانتقاد للمواضيع المطروحة في الوسط، وهنا تكمن ميزتها الشبيهة بالحلم.

كان هذا مثال عملي يبين كيف يمكن للمؤثرات الضوئية الجديدة، التي تطورت في المسرح الألماني وعلى يد رينهارت أساساً، أن تستخدم استخداماً مفيداً. كانت الاضاءة قادرة على ربط أفكار المسرحية التعبيرية تماماً مثلما

تستطيع الألوان تحقيق ذلك، وكأنه ربط موسيقي. وبإمكانها ربط كل الأحداث بالفكرة المركزية وموازنة كل جزء من الحدث مع الآخر. وهكذا أنشأ سورج بنية درامية لم تكن بحاجة إلى منطق السبب والنتيجة، أو اللجوء للوسائل المدروسة في المسرحية المحكمة الصنع.

كان أول عرض لمسرحية «الشحاذ» في الحقيقة هو عرض رينهارت الذي قدمته جمعية المانيا الفتاة على مسرح دويشس في برلين عام ١٩١٧. وقد اعتقد أن رينهارت استخدم تكتيكاً «انطباعياً» من خلال إبراز بقعه الضوئية لوجوه المتكلمين البيضاء على ستارة مخمل سوداء، فظهرت أجسامهم «كأشباح مرسومة بالطباشير». كان المسرحي والناقد آشلي ديوكس، الذي يعتقد ج. م. ريتشي أن المسرح البريطاني كان مديناً لحماسه في معرفته للتعبيرية الألمانية في هذه الفترة، قد شاهد هذه المسرحية في كولون عام ١٩١٩، وأدرك أصالة الاخراج فكتب في «المشهد متغيراً»:

لقد أظهر العرض فهماً للعقل التعبيري؛ فعبر الجزء الأمامي من الخشبة (البروسينيوم) علقت شاشة رقيقة، أصبحت الآن وسيلة شائعة لمنع انتشار الضوء على مشهد مجزأ. لقد تحركت الاضاءة من أحد أجزاء المشهد إلى جزء آخر، تاركة الجزء غير المضاء لأمرياً.

إلا أن ديوكس تأثر في النهاية بما شعر أنه دراما شعرية جديدة: «كانت تلك أول دراما تعبيرية، وربما الأفضل لأنها لم تبرح صعيد الشعر. لقد كان والتر هازنكليشر (١٨٩٠-١٩٤٠) أول مؤلف مسرحي من الحركة الجديدة تعرض له مسرحية على الخشبة المحترفة. كان ذلك في درسدن عام ١٩١٦، وتلك المسرحية هي «الابن» ذات السمعة السيئة. أخرجها رينهارت أيضاً لجمعية المانيا الفتاة في برلين عام ١٩١٨.

لقد أصبح هذا العمل غير الناضج الحدث الثاني البارز في التمرد. إنها تقدم على الخشبة ابناً آخر، شاباً في العشرين من عمره فشل في امتحاناته.

محبطاً بسبب أب غاضب، ينطلق الابن في طريق تحقيق الذات اعتماداً على أحد أصدقائه- وهو شخصية تعبيرية أساسية أخرى مأخوذة عن سورج . يسارع الصديق لاعطاء الابن مسدساً يقتل به والده .

لكننا نخسر رؤية عملية قتل أب فعلية لأنه، حين يهدد بالقتل، يتلقى هذا الرجل السيء الحظ ضربة في اللحظة الأخيرة. ومع ذلك، يدعو الاحتفال الثوري للشباب والسعادة لقتل الأب بشكل عام. لقد أصبحت محاولة قتل الأب الزامية بالنسبة لبعض أنصار التعبيرية الجديدة. ويبدو سورج كأنه بدأ ذلك، وكما رأينا، كتب أرنولت برونن (١٨٩٥-١٩٥٩) مسرحية حملت فعلاً عنوان «قتل الأب» وقد أنهى أنطون ويلدغانز (١٨٨١-١٩٣٢) مسرحيته «يوم الغضب Dies Irae» * ١٩١٨ بمواجهة مشابهة، تؤدي في هذه الحالة الى موت الولد لا الأب- ربما كان ذلك تعليقاً غير مقصود على مجمل العرض.

أفصحت توجهات هازنكليفر السلمية عن ذاتها في نسخة من «انتيجون» ١٩١٦ التي أبرزها رينهارت بعرضها على مسرح غروسس شاوشبيلهاوس في برلين عام ١٩٢٠. فقد قدم كريون على غرار القيصر الألماني، ورمزت انتيجون للحب الانساني، كما أريد لاحساسها بالموت أن يُعمق. إن المسرحية التي طرحت عنصراً أكثر جرأة من الناحية التقنية هي، على كل حال، مسرحية هازنكليفر «الانسانية» ١٩١٨ وهي اليغوري تعبيرية عن رجل كان قد مات، اسمه الكسندر. يعود من القبر ورأسه في كيس، ثم يحيا حياة الخطيئة: الشراب، المقامرة والدعارة.

وأخيراً يدان بأنه قاتل نفسه في الماضي، ثم يحكم عليه بالموت. وحين يدفن الكسندر للمرة الثانية، يعاني القاتل الفعلي من الاحساس بالندم ويتخلص من ذلك ظاهرياً من خلال الحب. ماكانت هذه القصة لتحظى بأية

* يوم الغضب: ترميزة لاتينية تصور يوم الحساب وتشهد في القديس المقام عن روح لميت وتبدأ بـ Dies Irae.

أهمية لولا الحيوية التي بثها هازنكليشر في نصه ، والتي استفادت جيداً من الايماء الذي كانت تقطعه سطور يتألف كل منها من كلمتين أو ثلاث . إن مسرحية «الانسانية» على كل حال ، نموذج عن تلك المسرحيات التي يمكن لبراعتها الفنية الفائقة أن تخدع حتى المتفرج الرفيع الثقافة بجعله يعتقد أنها أكثر عمقاً مما هي فعلاً .

بإمكان الرسام التعبيري النمساوي أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦-١٩٨٠) الادعاء أيضاً بالأسبقية في مجال هذه الحركة الجديدة طالما ان مسرحيته ذات الفصل الواحد «قاتل ، أمل النساء» .

كانت قد كتبت في وقت مبكر يعود الى عام ١٩٠٧ .

كانت هذه المسرحية متأثرة بمسرحية سترندبيرغ «رقصة الموت» التي كانت قد عرضت في فيينا قبل ذلك بعام واحد ، ويُحتمل أيضاً أن تعكس تأثير مسرحيات فديكند الجنسية . في عام ١٩٠٩ قدمت في عرض تجريبي من قبل طلاب مدرسة فيينا المسرحية في حديقة مدرستهم . وقد استعاروا بعض العازفين (طبول ، صنج ، ناي ومزمار) من أحد النوادي الليلية المجاورة . قام بالأدوار الرئيسية إيلونا ريتشر ، الفتاة الكرواوية الشقراء ذات الصوت الخشن والوجه الشبيه بوجه الأسد ، وارنست رينهولد ، الهنغاري ذو الشعر الأحمر والعينين الزرقاوين . وعن طريق الاضاءة بمشاعل متوهجة في الظلام ، كانت النتيجة مذهشة . نشرت هذه المسرحية في صحيفة هيروارث والدن الطليعية «دير شتورم» عام ١٩١٠ ، لكنها لم تقدم في عرض محترف حتى عام ١٩١٦ حيث عرضت في العراء بدرسدن .

عمل كوكوشكا فريد في اثارته الجنسية ، وقد كوّن شهرته من خلال اغاظة الجمهور . ولكي يؤكد موقفه المعادي للمجتمع ، خلق رأسه كسجين ، كما تقصد من ملصقاته المسرحية ألا تكتفي بشد الأنظار إليها ، وإنما أيضاً لتصدّم عابر السبيل . كانت «قاتل ، أمل النساء» معركة مريرة بين الجنسين في وسط قروسطي غامض وفترة ميثولوجية ، أدى أدوارها شخصيات بأسماء

(رجل) و(امراة). ولكل منهما فرقة كورسية من الاتباع. في هذه المسرحية تحتوي الصور العنيفة بذاتها رمزية مسيحية ذات مظهر متناقض: فالمشاهد ذاتها تتطابق مع مراحل الصلب* (وهو ترتيب تبناه فيما بعد غيورغ كايزر في مسرحيته «من الصباح حتى منتصف الليل»)، يعلن عن القتل بثلاث صيحات يطلقها ديك، يصبح جسد المرأة صليباً، كما أن عملية الصلب في المسرحية تمثل ذروة جنسية.

تكلم شخصيات المسرحية من خلال اندفاعات انفعالية حادة دورانية تميزها تغيرات ضوئية ولونية رمزية. الرجل يرتدي درعاً أزرق اللون، بوجه أبيض ومندبل يغطي جرحاً، وهو قائد لمجموعة متوحشة من الرجال. شعر المرأة أصفر مسدل، وترتدي ملابس حمراء، وحالما يلتقي هذان الاثنان، يأمر الرجل رجاله بوسم المرأة:

الرجل (حانقاً): أيها الرجال، الآن اختموا عليها شارتي، ضعوا الحديد الحار على لحمها الأحمر.

الرجال ينفذون أمره: أولاً أعضاء الكورس، حاملين أنوارهم، يتصارعون معها، بعدئذ الرجل العجوز ومعه المكوى، يمزق لباسها ثم يكويها. المرأة: (تصرخ بألم مرعب) ارجعوا أيها الرجال، أيتها الجثث المفترسة. (تقفز نحوه ومعها سكين فتجرحه في جنبه).

وهكذا تصبح قادرة على حبسه في قفص تزحف حوله «كسبع» و«تقبض بشكل فجوري» على قضبانه قبل أن تنخس جرحه و«تفتح بخبث كأفعى». في النهاية، يستعيد الرجل قوته ويقتل المرأة، وهو حدث يقصد منه أن يمثل قتل النساء جميعاً.

وكما هو واضح، يقتصر الحوار على الحد الأدنى، انه دعوة للتعبير الحر عن الاحساس والحركة.

والواقع أن الممثلين لم يسلموا نسخاً من النص وإنما سيناريو للحدث

* مراحل الصلب: سلسلة من ١٤ صورة تمثل مراحل صلب السيد المسيح.

والقليل من الكلمات والعبارات الضرورية. جرى تدريب واحد فقط على نماذج رقصات الباليه ذات الحركة والايحاء الغريبة، وكأنه تدريب على باليه بدائية، ومن أجل تنسيق الكلمات بحيث يمكن غناؤها أو تلحينها وكأنها أوبرا. قد يكون السبب في زيادة الاقتناع بالسمة الموسيقية لهذه المسرحية هو أن هندميث كان قد حولها الى أوبرا عام ١٩٢٠. وتم التأكيد على الأزياء والخلفية باستخدام ألوان أساسية، وخصوصاً الأحمر، بما يناسب الصور اللفظية والأفكار الدرامية، وقد رسم على الأجزاء العارية من أجساد الممثلين عروفاً وأعصاباً. لاداعي للقول إن العرض الافتتاحي استقبل بسخط شديد من جمهور الطبقة الوسطى الذي أغضبه الهتافات الساخرة من بعض الجنود الذين كانوا ينظرون من خارج السياج. وحين وسمت المرأة، حوّلوا العرض الى شجار.

اعتمدت مسرحية «الأجمة المحترقة» ١٩١٠ الموضوع ذاته، وفيها رجل وامرأة مع كل منهما كورس، يخضعان لكل أنواع الألم الى أن يتطهر كلا الطرفين من العاطفة. حظيت هذه المسرحية بعرض واحد من اخراج رينهارت عام ١٩١٩ كنوع من التكريم. لكن لم يكن لكوكوشكا التأثير الذي أظهرته مسرحية «قاتل» التي عرضها الداديون بالاضافة الى رينهارت، وأعيدت طباعتها مرة بعد أخرى. لقد بلغ كوكوشكا الذروة بمسرحية «أيوب» ١٩١٧ (عرضت عام ١٩١٩) التي صورت النساء كشر مطلق. مثلت هذه المسرحية بأقنعة ضخمة بحجم الجسم، مع ضوء كهربائي يصدر من العيون لا عطاء تأثير غريب وسط الظلام. تطرح هذه المسرحية صوراً سريالية أكثر فأكثر. فحين تنام زوجة أيوب مع رجل يتحرك كأفعى مطاطية للإيحاء بأنه الشيطان، ينبت قرنا الزوج المخدوع على رأس أيوب المنحني، ويعلق هذان الشخصان اللذان يمثلان زوجاً من الزناة ملابسهما الداخلية على قرنيه كلما اندفع مقترباً من نافذتهما. يمثل هذه الطرق، يجسد عالم ما قبل الوعي مسرحياً، ففي نقاشه لمصادر مسرح العبث، عبر مارتن إيسلن عن يقينه بأن

هذا الاستخدام للغة الخشبية المجازية هو الذي جعل من الممكن ظهور والذي
هام Hamm المعمرين في براميل القمامة بمسرحية بيكيت «لعبة النهاية» ،
وتحول الناس الى حيوانات في مسرحية يونسكو «وحيد القرن» بعد حوالي
أربعين سنة .

لم يكن لأي شيء أن يفوق الحماس القائم خلف هذه المسرحيات بما
هي عليه من مشاعر عنيفة وأفكار نزقة سوى الاسراف في صناعتها المسرحية .
إلا أن التجارب التعبيرية المبكرة أدت خدمة استثنائية في مسار قصة الدراما
الحديثة بطرح طرق جريئة جديدة للوصول الى جمهور محرر من الوهم .

* * *

٦- التعبيرية في ألمانيا: كايزر وتولر من الصباح حتى منتصف الليل (١٩١٧) الجماهير والرجل (١٩٢١)

من خلال مسرحيتين متميزتين أو ثلاث عبرت عن قلق أوروبا الممزقة بالحرب برز مؤلفان مسرحيان، كايزر وتولر، كمسؤولين عن اضمحاء نكهة عالمية على التعبيرية. لقد طرح الأول، غيورغ كايزر (١٨٧٨-١٩٤٥)، هدفاً أكثر شمولية للحركة التي كانت شديدة الخصوصية.

وربما كان هو أكثر الكتاب المسرحيين تألقاً، وأفضل ممثلي التعبيرية الألمانية والمحافظ على بقاء قوة اندفاع الحركة مستمرة بعدما كانت استنفذت دورها؛ وكان بريخت لا يألو جهداً في الثناء عليه. كان كاتباً متفرغاً كثير الانتاج («أن تكتب مسرحية فذلك يعني أن تتابع فكرة ماحتى النهاية»)، كتب حوالي سبعين مسرحية في حياته، وما لا يقل عن عشر في عامين فقط، بما في ذلك روايته «مواطنو كاليه»، «من الصباح حتى منتصف الليل» و«غاز». مع وصول هتلر الى السلطة عام ١٩٣٣، حظرت مسرحيات كايزر فهرب الى سويسرا عام ١٩٣٨ حيث مات في المنفى. تعكس مسرحياته الأخيرة يأسه ازاء قضايا أبناء وطنه الخاسرة واخفاقهم.

في عام ١٩٠٣ اختلف مع الشاعر الرمزي شتيفان جورج حول مسائل جمالية - كاحتجاج مبكر على مبدأ الفن للفن.

إن العمل الفني لا يعيش لذاته، أكد كايزر، في العمق يجب أن يكون تعليمياً من حيث الهدف، يدفع الانسان نحو جهد ايجابي. لقد شكل بيانه

النيتشي (نسبة الى نيتشه) لعام ١٩٢٢ (الانسان الجديد، أو الشعر والطاقة) برنامجاً مثالياً يمكن للانسان بواسطته أن يرتفع فوق بيئة عصر الآلة الذي يعيش فيه ويعود الى نظام الأشياء الطبيعي.

لم يكن هذا البرنامج التبشيري خطة سياسي من أجل الاصلاح الاجتماعي، وإنما دعوة مبشر من أجل خلاص الروح وأخلاق مسالمة خيرة. إن مسرحيات كايزر مسرحيات أفكار، فهو مثل برناردشو أقل اهتماماً بالصراع السيكولوجي التقليدي للشخصية منه بالتعارض الجدلي لوجهات النظر. لكن كايزر، حين أخذ يبحث عن أسلوب درامي، لم يتوجه الى شو بل الى بوشنر.

وربما كانت «مواطنو كاليه» (كتبت عام ١٩١٣، وعرضت في فرانكفورت عام ١٩١٧) أفضل مسرحيات كايزر. إنها سلمية في توجهها وتتضمن «انسانه الجديد». الموقف البسيط فيها هو أن الملك الانكليزي سوف يترك مدينة كاليه المحاصرة اذا ماتقدم اليه ستة رهائن. فمن جهة هناك قائد الحامية الفرنسية دوغسلين المؤمن بالقوة العسكرية والذي يحث على المقاومة العنيدة. ومن جهة أخرى المسالم أوستاش دوسان يبهر الذي يرى أن الدفاع عن المدينة ضرب من الجنون لما في ذلك من سفك دماء ودمار. ولكي يؤكد أوستاش موقفه، يتتحر مع أن الستة المطلوبين يعفى عنهم وبالسخرية القدر، بضربة حظ. ومع ذلك فان مبادرته هذه قدمت مثلاً على طبيعة التضحية السلمية بالذات. في نهاية المسرحية، يوضع تابوت أوستاش على المذبح الذي سيركع الملك أمامه، وكرمز لانتصار الروح يرتفع جسد أوستاش في ضوء سماوي وكأنه صعود المسيح الى السماء.

إن مسرحية «من الصباح حتى منتصف الليل» ١٩١٦ التي كتبت مباشرة قبل «مواطنو كاليه» ولكنها عرضت بعدها مباشرة ساهمت في تكوين شهرة كايزر في كل أنحاء ألمانيا، حيث عرضت لأول مرة في ميونيخ (كامرشبيله) عام ١٩١٧ وأخرجها أوتوالفكنرغ. ونتيجة لتأييد آشلي

ديوكس ، الذي ترجم هذه المسرحية ، عرضت من قبل فرقة مسرح غيلدي في نيويورك عام ١٩٢٢ وعلى مسرح غيت في لندن عام ١٩٢٥ . وقد ساهم الفيلم السينمائي الذي أخرجه كارل هاينز مارتن عام ١٩٢٠ وقام بالدور الرئيسي فيه ارنست دويتش كسجل آخر للأسلوب التعبيري في الاخراج والتمثيل ، حسيما تشير مقالة دنيس كالاندر المفيدة في العدد ٢١ من «المسرح الفصلية» .

تكونت فكرة المسرحية عند كايزر عندما كان يراقب أمين صندوق بائس في أحد المصارف ويمسك كتاب اعتماد ذا قيمة كبيرة ، فاستغرب لماذا لا يأخذ قيمته ويهرب . في المسرحية يسمى ببساطة «أمين الصندوق» وقد أريد له أن يكون نموذجاً للآخرين من هذا الصنف . إنه في البداية مجرد مخلوق آلي ، لكنه نتيجة لمسة خاطفة ليد متعاملة جميلة يثار جنسياً بشكل مفاجيء . يخطيء في العد ، وبشكل هستيري عندئذ يحشو جيوبه بستين ألف من الماركات . من خلال هذه الايحاء المتوهجة يتمرد على الروتين الممل في عمله ويقوم بمبادرات عاطفية تجاه السيدة . يريد أن يكون حراً ليعيش حياة اثارة ويخوض تجربته حتى النهاية ، وهكذا يبدأ في حلبة سباق دائرية في سباق على مدار ستة أيام حيث يدفع الجميع الى الجنون من خلال رفع قيمة مبلغ الرهان . وينتهي بقضاء ليلة رخيصة في ملهى ببرلين ، وتلك صورة هجائية أخرى للمجتمع الحديث . إلا أن سعيه لتحقيق ما يريد يخفق فيعاني من تغير مفاجيء في المشاعر . في أحد ملاجيء (جيش الانقاذ) يلتقي المراهن وعاهرة وأب وموظف ، ويعترف للجميع كيف أضاعوا حياتهم ، فيدرك أمين الصندوق أنهم يقصون حكايته هو بالذات . ولذلك يرمي نقوده المسروقة بين هذه المجموعة ، لكنه يصاب بالذعر اذ يراهم يتخاصمون عليها كالحیوانات وأخيراً يقع في حب احدى فتيات جيش الانقاذ ، متشوقاً لبداية حياة جديدة معها ، إلا أنها تفشي سره للبوليس . وحين يصبح على وشك الاعتقال ، يطلق النار على نفسه أمام صليب .

إن «من الصباح حتى منتصف الليل» مسرحية اصلاحيّة ، مسرحية

أخلاقية مكونة من سبعة مشاهد أو «مراحل». وهي فكرة مأخوذة عن مراحل صلب المسيح، والمشاهد تتعقب مسار أمين الصندوق طوال النهار. وكل مشهد هو عبارة عن بيان تعبيرى أكثر أسلبة من سابقه. حياته في المصرف هي حياة ربوط محجوز في حجرة، يتحرك ضمن قفزات ليصبح على شكل آلة. وفي طريقه عبر حقل مغطى بالثلج يشاهد شخص الموت مكوناً من الثلج الموجود على أغصان شجرة بشكل هيكل عظمي عملاق. المشهد في السباقات شبيه بمسقى المجانين، فجميع متعهدي السباق يرتدون قبعات حريرية متماثلة ويتصرف كل منهم كأنسان آلي. وفي وسط عربات الملهى الليلي، تصبح الفتيات الجميلات اللواتي يغيهن سكارى، أو يغرقن في نوم عميق أو يتحولن الى معمرات قبيحات وحتى الراقصة لها ساق خشبية، وكلهن يضعن أقنعة لاشخصية. في النهاية، يقطع أمين الصندوق حديثه بنفخات في الترومبيت، وحين يطلق النار على نفسه تنفجر جميع مصابيح الاضاءة، و«يهبط وذراعاه ممدوتان على الصليب». «تسمع حشرة موته على شكل صوت Ecce (إيكس)- آخر نفس متحسر له كانسان» في لندن، افتتح بيتر غودفري مسرحه الصغير، مسرح غيت (حالياً عبارة عن طابق علوي في شارع فلورال) بعرض لهذه المسرحية، قام فيه بدور أمين الصندوق. استقبل هذا العرض بترحيب واسع بحيث انتقل الى مسرح ريجنت ومثل فيه كلود رينز دور أمين الصندوق، ثم أعيد تقديمه على مسرح غيت عدة مرات في السنوات التالية وعلى كل حال، ولأن التسهيلات كانت محدوده على مسرح غيت، فان هذا العرض صاغ الفكرة البريطانية عن التعبيرية فيما تلا ذلك. فقد مثل الممثلون دون وجود مناظر على ستارة سوداء، وحتى استخدام حيلة افتتاح المسرحية بفتح الستائر على خشبة مظلمة ثم تشغيل الاضاءة بعدئذ جاء نتيجة عدم تمكن غودفري من تأمين قماشة سمكة بما يكفي لاختفاء خلفية لامعة بالستائر المسدلة.

وبالنتيجة، ارتبطت التعبيرية في لندن بالخشبات العارية والمؤثرات الشديدة. وحسب هذه الكلمات غير المقصودة لجيمس أغيت فان:

جميع المناظر التعبيرية تتمتع بهذا التأثير المزدوج :
إنها تثير العين بهذا القليل الذي تقدمه ، والعقل من خلال كل ذلك
الذي لا تعرض له .

لم يكن يعرف أن كايزر سيفضل معالجة أكثر تأثيراً بصرياً لمسرحيته .
إن أغيت ، كبقية رواد المسرح في لندن ، لم يوافق على ما كان سيقوله
كايزر ، لكنه تأثر بالطريقة التي قاله بها :

من المستحيل تفسير ما الذي يجعل أربعة رجال يلوحون بقبعات
حريرية من خلال ايقاع منسق لباليه جنونية أقرب الى حقيقة سباقات الخيل
من تصوير فوتوغرافي لسلوك صحيح مسؤول .

وتبقى الحقيقة هي أن هذا هو الحال . من الممكن الإشارة هنا الى أنه
حالما تدخل التعبيرية من الباب ، تخرج امكانية التوضيح ، اعتماداً على
الكلمات ، من النافذة . لأن الأمر أصبح تجريدياً ، مثل الرسم والموسيقى .
وعلى كل حال ، لم تكن الصناعة المسرحية المثيرة كافية :

حقيقة أن كون مسرحي ما قد وجد طريقة رائعة لقول شيء ما يجب أن
لاتدفع المرء الى الاعتقاد بأن الشيء الذي قيل رائع .

لقد حاولت بكل ماأوتيت من امكانية إيجاد أهمية روحية في أزياء
السيد كايزر الفاخر ، ولكن كل مارأيت ، أو الأصح سمعته ، هو أمين صندوق
بسيط يتكلم بتفصيل هائل عن شيء لا يفهمه .

ولما كان حتى الأزياء الفاخرة لايفصل عن سياقه البصري في النقد
المسرحي ، فان تعليق أغيت ، وإن يكن بحسن نية ، لايقول شيئاً عن
وحدة المسرحية .

تظهر صورة مرعبة للانسان في المجتمع الصناعي في ثلاثية «غاز» التي
تقدم المثالية الانسانية مهزومة مرة بعد أخرى نتيجة التقدم التكنولوجي . إنها
فكرة متشائمة كلياً . المسرحيات الثلاث تحكي قصة أسرة أحد الصناعيين وتبدأ
بـ «المرجان» ١٩١٧ التي نلتقي فيها برأسمالي مستبد يسمى «المليونير» . نتيجة

لحرمانات طفولة بائسة، يسعى ويمتلك قوة وثروة هائلتين، والآن يريح ضميره باعطاء المال للفقراء. ومع ذلك، يتحول ابنه وابنته ضده، لذلك يحاول تبادل المواقع مع سكرتيره الذي تمتع بطفولة سعيدة. وبشكل موفق، نجد المليونير والسكرتير بديلان، لا يمكن تمييز الأخير منهما إلا بواسطة حجر المرجان الموجود في سلسلة ساعته. ولكن بشكل غير مريح، يتطلب تبادل الأدوار بينهما أن يقوم المليونير بقتل بديله. إن فكرة تبادل الأدوار أو تحول الشخصية الانسانية مألوفة في مسرحيات كايزر. في «المرجان» يحكم على المليونير بالموت لأنه ظاهرياً قتل نفسه، إلا أنه يستقبل الاعداء بسرور لأنه يدل على أنه حقق هدفه.

بصعوبة يمكن القول إن معالجة «المرجان» لموضوعها كانت خلاقة، لكن كايزر تناول هذا الموضوع مرة ثانية في عام ١٩١٨، حين عرضت مسرحية «غاز - ١» بعد الهدنة مباشرة. المشهد هو مصنع المليونير، والمعروف هنا بأنه مصنع غاز تقدم منتجاته للطاقة للصناعة الحديثة. البطل في هذه المسرحية هو ابن المليونير، في الستين من عمره ويدير المصنع كمشروع يقوم على نظام المشاركة في الأرباح. ولما كان في ذهنه مجتمع مثالي، عمل على تحويله الى ملكية جماعية.

وعلى كل حال، إن العمال - بقيادة المهندس، الفني المجرد من المشاعر الانسانية، والمدفوع باهتمامات ذاتية مادية فقط - يفشلون أفضل محاولات ابن المليونير لجعلهم يعودون الى حياة طبيعية تعتمد على الأرض. إنهم يطالبون بابقاء المصنع مفتوحاً، يدعمهم في ذلك الجيش والشركات الكبرى ممثلين بمجموعة من الرجال يرتدون بذات سوداء موحدة. «هنا أنتم حكام» يصرخ المهندس «إذا اتبعتم ابن المليونير فستصبحون فلاحين».

أما «غاز - ٢» - ١٩٢٠ فهي المسرحية الأكثر أسلبة بين الثلاثة، وتعكس مزاج مابعد الحرب بدقة أكبر. جيل بكامله قد انتهى، والحرب قد اندلعت، والمصنع الآن ينتج غازات سامة تؤدي الى تساقط اللحم البشري. الآن أصبح

حفيد المليونير أحدا العمال . إنه من أنصار الاخاء البشري والمقاومة السلبية للحرب . والمهندس أصبح الآن شخصاً متمزناً يتحرك كآلة . لكن الحفيد ، مثل أبيه ، مرفوض أيضاً ، وفي لحظة يائسه يحطم عبوة من الغاز السام داخل المصنع . وفي الوقت ذاته بقصف المكان ليتبع ذلك مشهد مجزرة مريعته : الهياكل العظمية لمن تعرضوا للغاز تتمدد تحت بلاطات اسمنتية على شكل شاهدات القبور ناتجة عن حطام البناء .

إنه يوم القيامة ، والمغزى في مسرحية كايزر هذه ، الأكثر تشاؤماً بين أعماله ، هو أن الحضارة ستكون في النهاية مدمرة نفسها .
في هذه المسرحيات تتجلى السمات المرتبطة بالتعبيرية الألمانية في .
مرحلة نضجها :

١- الخلفية تجريدية بشكل فعلي وغير محليه ، والمشهد غالباً ما يبدو مشوهاً وعلى شكل زوايا للايحاء بحلم سيء . الأدوات المسرحية قليلة ورمزية .
٢- الحدث في المسرحية ما يزال معجزاً الى سلسلة أحداث ، وهذه تمثل مراحل في حياة البطل أو سلسلة من الرؤى كما ترى من خلال عقله الباطن ، مثلما في مسرحية حلم .

٣- الشخصيات على الأغلب تظل دون أسماء وغير شخصية ، وغالباً ماتتتحرك بشكل غرائبي : دائماً يسميها كايزر «أشخاصاً» دائماً تمثل طبقة عامة أو موقفاً عاماً ، تبرز خصائصها من خلال الملابس ، القناع ، أو المكياج ، وهكذا يبدو الصراع تجسداً صريحاً للطاقة .

٤- المجموعات غير شخصية أيضاً ، وتحرك بحركات جماعية إيقاعية ، وأحياناً بشكل ميكانيكي . في مقالة أخرى عام ١٩٢٢ بعنوان «تشكيل المسرحية» يصرح كايزر أن الخشبة قادرة على جعل الطاقة البشرية ملموسة .

٥- الحوار مختصر ، مفكك وغير حقيقي بشكل متزايد .
لقد صار معروفاً بما يسمى «النظام البرقي» . وهذا ماكان سيناسب منطق

البحث لو لم تكن اللغة أيضاً طنانة وحامية أكثر مما ينبغي . مطر من علامات الترقيم ينهمر على السطور حيث تبدو الكلمات عاجزة عن مواكبة التجربة .

٦- أسلوب التمثيل : تصعب إعادة تكوينه من النص ، إلا أن الأفلام التعبيرية كانت مواصفاته العامة . إنه ما عرف بأسلوب «الاستطارة» ، كان حاداً وعنيفاً ، يعبر عن مشاعر معذبة . على الممثلين أن يندفعوا في نوبة انفعالية مفاجئة ويهاجم بعضهم بعضاً جسدياً . وكان الحديث سريعاً ، لاهثاً ومتقطعاً ، مع إيحاء وحركة لجوجة مفعمة بالحياة - عيون متقلبة ، أسنان مكشورة ، أصابع وأيدٍ مشدودة كالمخالب والبرائن .

تتمتع مسرحيات كايزر بدقة الآلة ، لكن احساسه بالخشبة قوي دائماً وهو عموماً متهم بتحويل الاثارة الموجودة في التعبيرية الى مسرح عملي . إنه واع للفراغ وتعارض القوى فيه ، ويستفيد جيداً من مؤثرات الاضاءة والرسم المنظوري والمستويات المختلفة . وعلى الرغم من كل هذا الهيجان في الأداء ، فإن الحيل التعبيرية كانت تقدم دراما منطقية باردة وتلقي بالثقل على كاهل طروحات المسرحية . ولذلك لم تكن مسرحيات الأفكار عند كايزر «مسرحيات نقاش» أبداً ، ومن حيث الأسلوب الدرامي تأتي متعارضة كلياً مع مسرحيات برناردشو وبرتولت بريخت .

تأثرت أهم مسرحيات الكاتب المسرحي التشكيلي كاريل تشابيك (١٨٩٠-١٩٣٨) بمسرحية كايزر «غاز» . وهذه المسرحية هي «آر . يو . آر : ربوطات روسمان الكونية» ١٩٢١ ، وهي عمل تعبيري من الخيال العلمي كانت سبباً للشهرة العالمية التي أحرزها مؤلفها ، وهي التي أيضاً صاغت كلمة «ربوط» Robot (من الكلمة التشيكية «غبودية» . إن آر . يو . آر . شركة عالمية تصنع آلات قادرة على التصرف كالبشر تقريباً . تستطيع هذه (الربوطات) الآلات أن تتمرد وتخضع الجنس البشري ، لكنها لا تستطيع إعادة انتاج ذاتها ما لم تمتلك مزايا الحب البشري - وهذا ما يحاول ربوطان تحقيقه بالشكل المناسب لمشهد ختامي متفائل . البشر الآليون يرمزون بشكل

مكتف للتكنولوجيا التي اعتقد تشابك أنها قادرة على السيطرة على الجنس البشري، لكن أسلوب المسرحية ذو الواقعية الفاترة يخفق في مجازاة هذا الموضوع البالغ الأهمية. وعلى كل حال، ليس البشر الآليون بأحسن مادة يمكن اعتماداً عليها خلق شخصيات ثلاثية الأبعاد.

ومع ذلك قدمت إيماءات الممثلين الذين لعبوا أدوار الربوطات وحركاتهم الميكانيكية نموذجاً من العرض المؤسلب الذي أثر في الجمهور في كل مكان.

وبسرعة اتبعت مسرحية «آر. يو. آر.» مسرحية أخلاقية (اليغورية) مجازية أخرى كتبها تشابك بالاشتراك مع أخيه جوزيف (١٨٨٧-١٩٤٥) الذي مات في أحد معسكرات الاعتقال. كانت تلك هي مسرحية «من حياة الحشرات» ١٩٢٢ والتي حملت عناوين مختلفة: «مسرحية الحشرة» أو «وهكذا إلى ما لانهاية». إن رمزيتها البسيطة، مع الفراشات المستخدمة من أجل النقد الساخر للتفاهة، والخنافس للأناثية والتعصب، والنمل للنزعة العسكرية لدى الدولة الاستبدادية، قد أدخلت عنصر الباليه في عرض المسرحية فكانت لها شعبيتها الواسعة لبعض الوقت.

كانت مسرحيات أرنست تولر (١٨٩٣-١٩٣٩) ذات التوجه السياسي متشائمة كثيبة كمسرحيات كايزر، مع أنها ربما مقبولة أكثر نظراً لصبغتها الدينية. فبعد مشاهدة «الجماهير والرجل»، قرر جيمس أغيت أن تولر كان شاعراً وليس داعية. بدأت مسرحيات تولر بالظهور مباشرة بعد الحرب العالمية الأولى، وأمسكت بالصحة من الهم، خصوصاً وأن العديد منها كتب بالسجن في نيدرشو ننفيلد (ميونيخ) حيث كان يمضي حكماً بالسجن لمدة عشرين عاماً بسبب نشاطات شيوعية وأعمال ثورية لاعنفية. ومع أن تولر كان راديكالياً في مبادئه حتى آخر حياته، فإن مسرحياته لم تكن محدودة ضمن مجال ضيق، وإنما تتناول الظرف الانساني ككل والمعاناة الانسانية بشكل عام.

كانت مسرحيته الأولى «التحول» ١٩١٩ على شكل سيرة ذاتية .
 يتطوع بطلها فردريك بدافع وطني في الجيش ، لكنه يعود من الحرب وقد
 خاب أمله من الحرب ليتخلى عن وطنيته السابقة ، ويعتق ، بدلاً عن ذلك ،
 عقيدة الاخاء الأممي بين البشر . وتبعاً لذلك ، تتعقب هذه المسرحية تطور
 شخص ثوري عبر ثلاث عشرة مرحلة ، وتسير على مستويين ، واقعي
 وتعبيري ، مزج مشاهد من الحرب بمشاهد من خيال فردريك اللاواعي . يبدأ
 المشهد الأول بشكل مخيف بنهوض الموتى من قبورهم ، ومشهد آخر يصور
 الهياكل العظمية للجنود وهي تزحف عبر أشراك من الأسلاك الشائكة .
 إلا أن المسرحية التي أوصلت تولر الى الشهرة العالمية هي «الجماهير
 والرجل» ١٩٢١ . وهذه المسرحية ، كما يوضح في مقدمته للنسخة
 المطبوعة ، كان قد كتبها في السجن وكأنه في غيبوبة :
 لقد انبثقت عني حرفياً ووُضعت على الورق خلال يومين ونصف .
 كانت هاتان الليلتان ، نظراً لأقامتي في السجن ، واللذان أجبرت على قضائهما
 في «السريـر» داخل زنزانة مظلمة ، جحيماً من العذاب ، كان قلبي يُعذب
 بصور وجوه ، وجوه شيطانية ، وجوه يتكلم بعضها فوق بعض ببهلوانية
 غرائبية . وفي الصباح ، مرتجفاً من الخوف ، كنت أجلس لأكتب ثم لا أتوقف
 الى أن أفقد السيطرة على أصابعي الدبقة المرتعشة .

المسرحية مهداة للعمال والى :

الثورة العالمية :

أم

الايقاع والقوة الجديدين ،

أم

الشعوب والأغماط الجديدة

الأحمر الذي يطهر القرن بدم الكفارة

الأرض التي تُسمّر

على الصليب

على الرغم من عبارة الاهداء الشديدة الوقع ، فان المسرحية تشكل جدلاً درامياً مضللاً يقوم على التفاعل بين الفرد والجماهير ، المثقف ومشاعر الجماهير . الشخصية المركزية تحمل اسم «المرأة» وتسمى أيضاً «سونيا» باسم امرأة كان تولر يعرفها . إنها داعية سلام وتعنى بخير البشرية .

وتحث العمال على الاضراب . وبدلاً عن ذلك يدعون للحرب فلا تستطيع سونيا السيطرة عليهم حين يتحولون الى العنف . ولأنها اتهمت بالقيام بأعمال شغب كانت هي فعلاً قد عملت على إيقافها ، تذهب باختيارها الى حتفها .

في تعليق على هذه المسرحية ، قال تولر بأن كل شخص يشارك سونيا موقفها الأخلاقي ، مع ذلك وفي الوقت ذاته فان كل شخص هو فرد من الجمهور يحركه الموقف الاجتماعي والدافع العام . وفي هذا ، كما اعتقد هو ، يكمن التناقض المأساوي للحياة . كان حريصاً أن يشير الى أن سونيا يجب ألا تعتبر مجرد فرد ، وإنما ببساطة ممثلة للموقف الانساني . والشخصية المضادة لها هو «من لا اسم له» ويسمى هكذا لأن الجماهير ليس لها اسم ، وهو الذي يتكلم باسم رعا الماديين . وكما عند سترندبيرغ ، تظهر الشخصيات في أدوار مختلفة : الرجل في المشهد رقم (١) هو زوج سونيا ، موظف حكومي ، يمثل النظام والقانون المتعارف عليهما ، لكنه في المشهد رقم (٢) يصبح الكاتب الذي ينشغل بعمل مصرفي . في المشهد رقم (٤) يتبادل حارس وسجين الأقنعة ، كأن المنتصر والضحية بشخص واحد . وحتى «من لا اسم له» يغير دوره من دور الثوري الى دور القدر .

ومرة أخرى ، تتعاقب أشكال الواقعية والتعبيرية . أربعة مشاهد من الواقعية المؤسلة وثلاثة من «صور الحلم» ، وعلى الرغم من أن الأحلام ذات أهمية مسرحية أكبر ، فانه من الصعب أثناء العرض تمييز أحدها من الآخر .

المشهد رقم ٢ ، الحلم الأول ، يقدم في سوق أوراق مالية حيث يتقدم المصرفيون بعروض لانجاز عقود الحكومة المتعلقة بالحرب ، ويؤسسون أيضاً هيئة عالمية لبيوت دعاة للجنود . ولاختتام مباحثاتهم ، يرقص المصرفيون رقصة الدال* غير العادية .

صوت : ماذا عن النساء ؟

المصرف الرابع : كثيرات بقدر ماتريد .

ليقل شخص ما للبواب :

خمسمائة

فتاة

شابة مرحة

مطلوبات هنا !

وفي هذه الأثناء . .

المصرفيون : نحن نتبرع

نحن نرقص

نساعد

من خانهم الحظ

(موسيقا قرعة قطع ذهبية . المصرفيون بقبعاتهم الذهبية يرقصون رقصة الدال في البورصة . تعتم الخشبة) .

المشهد الرابع ، الحلم الثاني ، هو ساحة سجن فيها المحكومون وحول رقابهم حبال ، يرقصون مع سجانينهم حول (من لا اسم له) وهو يعزف . لحناً غريباً على آلة الكونسرتينا مع أعضاء ملونة تومض وتنطفئ . المشهد السادس يقدم سونيا منكفئة في قفص عصافير عملاق - صورة تعبيرية شائعة - يغمرها شعاع من الضوء للايحاء بـ «لامحدودية الفراغ» . إنها متهممة بالتسبب بموت

* رقصة بخطوات سريعة قصيرة

العمال أثناء التمرد، ويتم الايحاء بوجود أشباحهم من خلال ظلال عملاقة تلقى حولها.

وأخيراً يظهر السجناء «أشكالاً بلا وجوه» يلبسون قبعات مدببة، تتدلى منها خروق ممزقة، تحجب كل شيء باستثناء عيونهم، ويسبرون حول قفص سونيا - «إيقاع رتيب وبصمت».

أخرجت مسرحية «الجماهير والرجل» بطريقة مبتكرة من قبل يورغن فيهلينغ وصمم ديكورها هانز شتروباخ على مسرح فولكسبون، برلين عام ١٩٢١. ولحسن الحظ أن لدينا وصف من شاهدي عيان دقيقين لهذا العرض وضعه كينيث ماغوان وروبرت ادموند جونز في «الصناعة المسرحية القارية» ١٩٢٢. لقد اعتمد فيهلينغ أكثر الخلفيات عربياً، «صندوق عميق من الستائر السوداء» تؤدي الى وضع حد لأية واقعية وتأكيد أهمية الممثل. في الوسط منصة منخفضة واسعة يجري الحدث عليها: «إنها تقلص الخلفية الى مادون الرمز» كما جاء في تعليق ماغوان وجونز. وحين فتحت الستارة كشفت عن مجموعة ضخمة من الدرجات مقابل الاضاءة الفراغية للسيكلوراما. وحسب ملاحظته، اعتقد فيهلينغ أن عرضه عكس روح المسرحية.

«في عرضي حاولت الايحاء بآخر ومضى للروح اعتماداً على مزج مراوغ لأشعة نور وهاج. . كانت المناظر معمارية بشدة، مكونة من الضوء والفراغ. وكانت المنصات ومجموعات الدرج، المغطاة بشكل موحد بالقماش الأسود، تقوم بدور سقالات للممثلين الموزعين افرادياً بأشكال هندسية أو المحتشدين في حالة تعارض مع الشخصيات الرئيسية. إن الخشبة، المغطاة بالستائر والسجاد الأسودين، التي تنفتح أحياناً فقط على أفق مقبب باضاءة بيضاء أو صفراء، وهو ذاته مصبوغ بضوء متوهج، أعطت الوهم بالفراغ اللامحدود وحرية التصور الخيالي لمناظر ملائمة للموقف الدرامي المتغير».

لقد تميز أسلوب التمثيل بالحوية الشديدة. المشهد الأول الذي استدعى

جلوس رجلين وامرأة الى طاولة في قاعة اجتماعات العمال ، كان مضاءً بثلاثة أشعة من الضوء الذي يطايطه تحته ممثلو فيهلينغ وأيديهم مشدودة «بالوضعيات المتوترة للمصارعين» . تفتح الستارة على مشهد الحلم في سوق الأوراق المالية لتبين لنا الموظف وهو «على كرسي عال بشكل غير معقول ، ويكتب على طاولة عالية بشكل غير معقول ، بشكل كأنه صورة ظليلة تقريباً على القبة المضاءة بالأصفر» . إن ماري ديتريتش التي قامت بدور سونيا «تنطلق بانضباط شديد لتحقيق ما يحمله دور هذه المرأة من دلالة الى أن تبرز فوراً وكأنها هيئة المسيح بشكل ما» .

لقد أدرك كل من ماغوان وجونز محاولة فيهلينغ للتمييز بين مشاهد الحقيقة ومشاهد الحلم ، باعتبار الأولى «لاتتكون إلا من أشكال (بلاستيكية) تشكيلية تجريدية ، خشنة ومضاءة بشدة» ، والأخيرة «أحياناً مرسومة ومكونة اعتماداً على قليل من الروح التزيينية للتعبيرية» و«مضاءة بالجمال والحو العام» . وقد وجدنا المشهد الخامس ، تجمع العمال قبل هزيمتهم ، على أنه المشهد «الهاثل» في المسرحية :

الخشبة مغلقة بالسواد مرة أخرى ، هناك درج مثل زاوية هرم منتصب على يمين الجمهور . وعلى هذا الدرج يتجمع العمال . إنك تشاهد حشداً مذعوراً وخائفاً ، مكوناً من أربعة وعشرين رجلاً وامرأة يترنحون على الدرج وهم ينشدون النشيد الوطني الفرنسي .

وفي حين يتمايلون ، وأيديهم متشابكة ببعضها بعض ، كبشر على ظهر سفينة غارقة ، والأغنية القديمة تتعالى مقابل أصوات الرشاشات البعيدة ، يجعل هذا المشهد الجمهور الذي يملأ مسرح فولكسبونيه يتبلل بعرق الخوف اليأس . . وفجأة هناك قعقة السلاح . الضجة تحتاج الهواء كلياً .

إنها تتسلل الى أرواح الرجال والنساء المنقبضين . ينهارون ، يهبطون ثم يقعون على شكل كومة متشابكة . الستائر الموجودة على اليسار ترتفع فجأة . وهناك في الفسحة المفتوحة على السماء الصفراء يقف الجنود .

لقد تأثر المؤلفون أيضاً بالمشهد السادس ، حيث سونيا في قفصها المطلي بالقرمزي والموضوع في « فراغ ضبابي شامل » ، هناك كان متهموها يتحركون « على شكل دائرة من الظلال المتعالية فتبدو وكأنها معلقة في فراغ السماء » مألثة الهواء باللاتهام المضاد . قد يكون اريك بتلي على حق حين يبين أن الدراما التعبيرية قلما تمكنت من العيش بدون اخراجها الثوري .

نجح عرض برلين لمسرحية « الجماهير والرجل » أمام جمهور اشتراكي غفير ، وحين قدمت على مسرح نورمبيرغ البلدي بعد ذلك مباشرة تسببت بالشغب الذي أدى الى وقفها وقلة عروضها فيما بعد . في سيرته الذاتية « كنت ألمانياً » روى تولر أن « بعض الناس اقتنع أنها كانت مضادة للثورة بقدر ما كانت متهمة بالدعوة لاستخدام القوة ، وأصر آخرون على أنها بلشفية خالصة لأن دعاة الالمقاومة هزموا في النهاية » .

لم تخف تشاؤمية تولر السوداء . فمسرحية « هينكمان » ١٩٢٢ تمسرح عقم الحرب ، وفيها يعود البطل الذي تحمل المسرحية اسمه من خنادق القتال عاجزاً ، مليئاً بالاحساس بالمرارة ، يضاف الى ذلك احساسه بالاهانة حين يجد امرأته قد خانتة ، كما تعرض للخزي اذ كان عليه أن يكسب لقمة عيشه من خلال التهام الفئران الحية لتقديم التسلية للآخرين .

أما مسرحية « هيا ، نحن نحيا » ١٩٢٧ ذات العنوان النهكمي فهي مأساة شخص ثوري ، يدعى كارل توماس ، يمضي ثماني سنوات لاجئاً سياسياً ليعود الى الوطن ويجد جميع رفاقه القدامى قد أصبحوا سلطويين . وحين يتهم زوراً باغتيال أحد هؤلاء الرفاق القدامى الذي هو الآن وزيراً للداخلية ، يقتل توماس نفسه ، مثل هينكمان ، شنقاً في النهاية . إن مسرحية « هيا . . . » متميزة باظهار تأثير إيرفين بيسكاتور من خلال عرض شريط سينمائي طيلة مدة الحدث على الخشبة - وذلك مثال مبكر على تكنيك « الوسائل المتعددة » .

أيقن كل من تولر وكايزر بضرورة الأسلوب التعبيري اذا كانت الخشبة

تهدف الى «أكثر من مجرد التقاط الصور الفوتوغرافية» . وقد كان تطويرهما لهذا الأسلوب هو الذي جعل الدراما الألمانية في فترة مابعد الحرب تكسب شهرة عالمية . لقد كانا مسؤولين بشكل غير مباشر عن التجارب التي قام بها شون أوكيسي ودينيس جونسون في أيرلندا . وفي أمريكا ، قدم مسرح غيلد كلاً من «آر . يو . آر» ، «من الصباح حتى منتصف الليل» و«الجماهير والرجل» . (وهذه الأخيرة كانت من اخراج لي سيمونسون بقصد تقديم نسخة مطابقة لعمل فيهلينغ في برلين) ، وقد أثرا بشكل كبير على كل من يوجين أونيل والمرارينس .

واذا كانت التعبيرية الألمانية الأصلية محدودة منذ البداية نظراً لعدميتها ، وميتة الآن في أمريكا وأوربا قدر موتها في ألمانيا ذاتها ، فإن التقنيات التعبيرية تشكل الآن جزءاً من المعين العام الذي يمتح منه العديد من الكتاب المسرحيين والمخرجين المعاصرين .

* * *

٧- أساليب اخراج جديدة في ألمانيا:

رينهارت وآخرون

المعجزة (١٩١١)

ربما كان أعظم مخرج في الأزمنة الحديثة هو النمساوي ماكس رينهارت (١٨٧٣-١٩٤٣). وهو معروف في بريطانيا وأمريكا بشكل أساسي نتيجة العروض الضخمة التي أرسلها الى لندن ونيويورك. وبناء على مثل هذه العروض الناجحة تجارياً مثل «المعجزة» و«أوديب ملكاً» و«حلم منتصف ليلة صيف» الموجهة بشكل خاص لجمهور بورجوازي، اعتبره بعض النقاد رومانسياً وسوقياً، ووصمته مهارته في مجال الصناعة المسرحية البصرية بالسطحية. ومع ذلك، كان بإمكان أرنست شتيرن، مصمم الديكور الرئيسي لأعماله، أن يكتب عن ديكور «المعجزة» وكأنه تعبيرى، وملايسها «رائعة كالفن المعماري، مثل شيء نابع من حلم محموم» في حين «كانت تتلوى التعريجات والسدائل وتلف في رقصة الحياة مثل لهب الجحيم».

لم يكن هناك أسلوب محدد خاص برينهارت. وقد قال هربرت يهرينغ بأنه لم يترك وراءه أسلوباً وإنما عروضاً فقط. كانت لمسته رقيقة ولطيفة بقدر ماهي قوية وعميقة التأثير، وكان قادراً بالسهولة ذاتها على ادارة الممثلين على مسرحه الصغير (كامرشبيله) مثلما على مسرح غروسس شاوشبيلهاوس. مثل آيبا وكريغ، اعتقد أن على المسرح أن يكون فناً شاملاً، وتبعاً لذلك كان يتبنى أي أسلوب أو عصر لينجز عمله الاخراجي. في استعداده لذكرياته مع ال.بي.بي. سي عام ١٩٥٤، اعتبر المخرج البريطاني دبليو بريدجز- آدمز أن «العلامة المميزة لأي من عروض رينهارت كانت الدقة المتناهية في اختياره». لقد قيل إنه اذا لم يكن رينهارت قد أسس حركة فعلاً، فانه أثار تقريباً كل المواضيع في المسرح الحديث.

شأ بعض سوء الفهم فيما يخص عمله من عدم تحميله لعروض الطبيعيين الغثه وتأكيده جراء ذلك على المسرح البصري . إلا أن قلبه ضمن له أن يكون على علاقة حسنة مع كل من المسرحية الواقعية واللاواقعية . كان مدركاً تماماً للتطورات التعبيرية المعاصرة - ففي وقت مبكر يعود لعام ١٩٠٦ ، كان قد اعتمد على مصمم الديكور النرويجي التعبيري ادقارد مونش في تصميم ديكور «الأشباح» وكان رائداً في تقديم التعبيرية الألمانية والسويدية لعامة الجمهور . لقد ساعد مستفيداً من سمعته ، في إيجاد سلسلة أعمال «المانيا الفتاة» عام ١٩١٧ ، والتي تبدأ بمسرحية سورج «الشحاذ» ثم أعقب هذه ، بين مسرحيات جديدة أخرى ، بـ «المرجان» لكايذر و«الابن» لهازنكلير في عام ١٩١٨ ثم مسرحية كايذر «من الصباح حتى» منتصف الليل» عام ١٩١٩ . وحين قدم مسرحية سترندبيرغ «موسيقا الشبح» وقام فيها بول فيجر بدور هامل على مسرح ستوكهولم الدرامي في عامي ١٩١٦ و ١٩١٧ ، وبعدئذ «مسرحية حلم» عام ١٩٢١ ، كان ذلك نوعاً من الالهام . عمل رينهارت أيضاً على الترويج لمسرحيات بوشنر («موت دانتون» عام ١٩١٦ ، «فوزيك» ١٩٢١) ثم مسرحيات فديكنز («روح الأرض» عام ١٩٠٢ و«يقظة الربيع» ١٩٠٦ و«علبة باندورا» ١٩١٨) محتفظاً بها في الريبورتوار في الوقت الذي كانت فيه شهرة «المعجزة» تحتاح أوروبا ، والحقيقة هي أنه نظراً لاجبابه بشكسبير ، موليير ، والاغريق والأعمال الكلاسيكية الألمانية ، صارت كل هذه الأعمال مادة مناسبة لمطحنة رينهارت . إلا أنه كان ينظر الى أية مسرحية ، جديدة كانت أم قديمة ، بفهم مسرحي جديد ونظرة ثاقبة فينكب عليها ليحرب هذه المادة الجديدة .

لقد كان مدهشاً بنجاحه ، كان «ساحراً» .

دخل رينهارت المسرح في سالزبورغ كممثل ، وسرعان ما انضم الى فرقة أوتوبراهم على مسرح دويتشنس في برلين عام ١٨٩٤ ليمثل أعمال الطبيعيين إبسن وهاوبتمان ، لكن رينهارت كان مبدعاً لا يستقر . فبعد عام

١٩٠٢، أنشأ كباريه تجريبي قدم فيه «صوت ودخان» حوَّله بعدئذ إلى مسرحه الصغير (كلاينز)، ومع حلول عام ١٩٠٣، كان أيضاً يقوم بالإخراج على مسرح نيوسي في برلين، وبين ١٩٠٢ و ١٩٠٥ كان مسؤولاً عن إخراج حوالي خمسين مسرحية. أخيراً وفي عام ١٩٠٥، أصبح خليفة براهم في مسرح دوتشس ذاته. وحتى هذا الوقت كان قد جرب كل أنواع المسرحيات، من مسرحية غوركي «الحضيض» الشديدة الواقعية على مسرح كلاينز عام ١٩٠٣ وحتى «حلم منتصف ليلة صيف» الواسعة الدلالة على مسرح نيوسي عام ١٩٠٥. وهذا هو العرض الذي جعله مشهوراً عالمياً. في ذلك الوقت كان قد بلغ الواحدة والثلاثين من عمره.

من خلال خلفيتها المكونة من جذوع الأشجار الفاتنة في فرجة متموجة مغطاة بالعشب، والغابة الدوارة قرب أثينا من أجل المطاردة بين عشاق أثينا، لم تعد الجنيات «الراقصات المحزنات» كما في العديد من العروض الفكتورية، وإنما، حسب أرنست شتيرن، «فتيات ممشوقات أنيقات بأثواب خضراء ضيقة مشدودة وشعور خضراء مستعارة»؛ ومن خلال تكييفها المثير لموسيقا مندلسون واستخدمها الهوائي للضوء واللون المرئيين عبر الشاشة الموشى، يمثل هذا المؤثر المتمثل في امتصاص عباءة أو ييرون* السحرية لموكب الجنيات للإحياء مجيء الفجر، أصبح عرض رينهارت لمسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» ينتمي لنوع من المسرح الخيالي لم يكن معروفاً في يوم من الأيام، ولم يكن له مثيل. كان هذا العرض ما يزال صالحاً حين انتقل إلى أمريكا في ١٩٢٧-١٩٢٨ واستخدمه كأساس لفيلم «الأخوة وارنر» شارك بإخراجه مهاجر آخر، ولیم ديتيرل، عام ١٩٣٤.

حين عمل رينهارت مخرجاً لأول مرة، أدرك أن طبيعية براهم لم تكن سوى واحدة فقط من صيغ التعبير الدرامي، وأنها يمكن أن تستنفذ نصارتها الإبداعية وتحد حتى من القوى الشعرية للمسرح إذا ما طبقت بشكل سطحي

* أو ييرون ملك الجنيات في الحكايات الشعبية في العصور الوسطى.

على جميع المسرحيات دون تمييز. كانت فكرته تقضي بتوسيع فن الخشبة، وقد تصادف تحوله مع تفجر الكتابة المسرحية التعبيرية والرمزية. ونتيجة التحدي الذي مثلته الأعمال الكلاسيكية له أيضاً، مدفوعاً بميوله الى الفن الباروكي النمساوي الذي نشأ في مسقط رأسه، وجد الحل في المفهوم الفاغنري عن العمل الفني الكلي الذي يضع كل الفنون في خدمة الدراما. لقد كانت موهبة رينهارت الخاصة هي القدرة على ترجمة كلمات النص المسرحي الى حركة وإيقاع وجو من الرقص والموسيقا المسرحية. وبشكل حتمي، وجد العون في أفكار آيبا وكريغ عن الاضاءة وتصميم الديكور التي كانت موضوع نقاش حار آنئذ، ثم تشجع على رفض الخشبة التصويرية لمسرح يتوجه مباشرة الى الحواس.

لقد درس تقريباً كل الفترات الأقدم لمعرفة خصائصها المسرحية، كل شيء من الاغريق حتى مسرح النوالياباني. وقدم عرضاً ضخماً لـ «الملك أوديب» عام ١٩١٠، ثم ذهب به الى لندن عام ١٩١٢، وعرضاً عملاقاً آخر لمسرحية «أوريستيا» عام ١٩١١. ولتقديم هذين العرضين اختار سيرك شومان في برلين. ومع ذلك فان «أوديب» التي عرضت في ميونيخ عام ١٩٠٩ قدمت بدون خشبة عادية في صالة فيها منصة أوركستريالية في أحد أطرافها، وجمهور يجلس على شكل نصف دائرة على صفوف من المقاعد؛، وقد تم مجرد الايحاء بوجود القصر بواسطة شاشة طويلة كانت بقع ضوئية أمامها تبرز الحدث. وعلى مستوى أقل قليلاً، توجه الى دراما عصر النهضة، وخصوصاً شكسبير، الذي كان يعتبره أفضل الجميع. ولتقديم عرض مثير لمسرحية «تاجر البندقية» عام ١٩٠٥، لجأ رينهارت الى همبردينك لكتابة الموسيقى، فأدهش الجمهور بهذا التأثير المتمثل باعادة تقديم ضجيج البندقية ليبعث الحياة في هذه المدينة. إن عروضاً مثل العرض الطقسي لمسرحية «حكاية الشتاء» عام ١٩٠٦ والبريري المريع لـ «لير» ١٩٠٨ وللعرض الظريف لمسرحية «ترويض الشرسة» الذي نفذ على شكل باليه بطريقة الكوميديا

ديلا رتي عام ١٩٠٩ قد أسهمت في فتح الطريق أمام سلسلة أعمال شكسبيرية شهيرة قدمها في بودابست، فيينا وميونخ في موسم ١٩٠٩-١٩١٠.

لقد مثلت الدراما الكلاسيكية الفرنسية قوة خاصة من خلال قدرة رينهارت على الاحاطة بـ «مزاج رقصة المينويت»* لمولير. ومن أجل مسرحية «جورج داندن» عام ١٩١٢، بنى خلفية دائمة ضمن مسرح دويتشس، وهي مقصورة أساسية في الحديقة يتحرك الممثلون مقابلها وكأنهم صور ظلية. مامن أحد كان أكثر اهتماماً منه بالرومانسيين الألمان، غوته وشيلر، كما قدم رينهارت عروضاً لـ «فاوست -١-» ١٩٠٩ و «فاوست -٢-» ١٩١١ على مافيهما من صعوبة. ثم عرضت «أر فاوست» (Urfaust) لغوته بشكل ناجح عام ١٩٢٠ كسلسلة من المشاهد المصنوعة على شكل لوحات من الصور الفلمنيكية** القديمة معروضة داخل عقد قوطي واحد، وضع تصميمه ستيرن بحيث كان بالامكان تكييف زخرفاته التشجيرية مع أي ارتفاع. لقد كان ابتكار رينهارت دون حدود.

لقد أعطى أهمية مماثلة للأعمال الكلاسيكية الحديثة وخصوصاً المسرحيات الرمزية الحديثة لكل من إبسن، مترنيك وهاوبتمان. أدى عرض «الأشباح» عام ١٩٠٦ حيث صمم ديكوره مونش، الى تحويل مسرحه (كامرشيله) الى سجن كثيب مليء بالجبال التعبيرية، والمحاولة ذاتها جربت مع تعبيرية سترندينغ على الخشبة ذاتها. ومن أجل عرض مسرحية مترنيك «اغلائين وسيليسيت» عام ١٩٠٧ بشكل عاطفي وحسي، استخدم رينهارت خلفية بسيطة من الستائر القرمزية الكثيبة.

كتب رينهارت من أجل كتاب ألفه عنه أوليفر. م. سيلر عن «البحث الأبدى عن البعث» حيث ماهو ميت ظاهرياً يستطيع العيش ثانية من خلال الخشبة كوسيط، وبالاغتماد على كنوز الماضي، اكتشف بأفضل طريقة عملية

* رقصة رزينة بطينة

** شعب الفلاندر

طبيعة التراث المسرحي، عاملاً على مزج تكنيك بأخر لمواجهة أية مناسبة. «ليس هناك شكل مسرحي واحد هو الشكل الفني الصحيح والوحيد» كما أعلن.

الميزة الأساسية في عمل رينهارت هي تأكيده على أن العلاقة المكانية بين الممثل والجمهور يجب أن تتناسب مع حاجيات وأسلوب مل مسرحية بعينها. ولهذا الغرض أنشأ ثلاثة مسارح رئيسية في آن واحد ببرلين، وخلال مهنته كان يعمل في عدد هائل من المسارح وأماكن العرض المختلفة، وفيما يلي أهمها:

١- مسرح دويتشنس: بني عام ١٨٨٣ كمسرح بعقد فتحة منصة تقليدية ويتسع بشكل مريح لألف مشاهد. حين تسلم رينهارت ادارته في عام ١٩٠٥، جهزه بأحدث جهاز اضاءة غير مباشرة (من نوع فورتوني) ينعكس فيه الضوء عن ستارة سيكلورامية*، وأضاف فتحة منصة مرنة وخشبة دوارة من النوع الذي ابتكر لأعمال موزار على مسرح رزیدنس في ميونيخ. قدمت معظم عروض رينهارت على مسرح دويتشنس. وقد كان هذا الجهاز الجديد، إضافة للتمثيل على مقدمة الخشبة وأمام الستارة هو الذي جعل لمشاهد المركبة لمسرحيات شكسبير تناسب بيسر. ولتقديم عرض «أرفاوست» المذكور سابقاً، قلصت فتحة الخشبة الى حوالي تسعة أقدام مكونة العقد القوطي الكبير الذي قدمت ضمنه مشاهد المسرحية. قدم فاوست على طاولة المطالعة، ووجهه مضاء بالضوء الصادر عن مصباحه. وعرض مشهد الكاتندرائية باستخدام عمود على خلفية سوداء، مبيناً فقط ظهور النساء أثناء الصلاة وقد تجمعن معاً على الدرجات. وفي مشهد القبو، خفض العقد تقريباً حتى ارتفاع رؤوس السكارى الأربعة وهم يغنون ويتقاتلون، وهكذا، حسب رأي ي. ج. دنت، «كان بإمكان المرء أن يتخيل نفسه قريباً الى الممثلين قربهم الى بعضهم بعض». لقد بدا غريتش مثل تمثال السيدة مريم بجانب هانز مملينغ وقد وقف موقف

* ستارة منحنية تتخذ كخلفية لمسرح معد لكي يوحى للنظارة بامتداد مكاني لحدود له.

المناصر لملينغ . من خلال مثل هذه اللوحات الفائقة الدقة ، لم يكن أمام دنت إلا أن يشعر أن المسرحية قد عرضت كتبرير للصور وليس العكس .

٢- مسرح كامرشيله (مسرح الحجره) ، ربما كان هذا أفضل ابتكارات رينهارت . لقد أنجز في عام ١٩٠٦ ، بعد أن تخلى عن مسرح كلاينز الذي كان يعتبره عملياً جداً . أقيم هذا المسرح بجوار مسرح دويتشس . وكان يتسع لثلاثمائة شخص على كراسٍ جلدية . كان عرض الجزء الواقع أمام الستارة ستة وعشرين قدماً فقط ، وليس هناك سوى ثلاث درجات يستخدمها الممثل للوصول من الخشبة الى الصالة . كان نموذجياً لمسرحيات تقدم على مستوى أضيق وتمثل بطريقة أكثر هدوءاً- أي مسرحيات الحجره التي تطلبت صلة وثيقة بين الممثل والمتفرج- وقد كان هذا المسرح ، أي كامرشيله ، هو الذي اعتمده سترندبيرغ نموذجاً لمسرحه (مسرح إنتيما) عام ١٩٠٧ . على مثل هذه الخشبة يمكن للخلفية أن تكون بسيطة ، تقدم مجرد اطار وجو عام وتميل نحو الرمزية ، في حين يكون التمثيل واقعياً نسبياً . ونظراً للحساسية الصوتية ، كان المكان المفضل بالنسبة لرينهارت لتقديم مسرحيات ذات ظرافه ومشاعر خاصة ، فاختاره لعرض «يقظة الربيع» ، «الأشباح» و«موسيقا الشبح» .

٣- غروسييس شاوشبيلهاوس : في عام ١٩١٩ ، وبعد الحرب ، بنى رينهارت مسرحه (مسرح الخمسة آلاف) على شكل حلبة سيرك في موقع سيرك شومان . لقد كان ضخماً بشكل مزعج يتسع لـ ٣٣٠٠ شخصاً . ومع ذلك تميز بقدرته على إعادة تقديم فكرة المدرج الاغريقي نظراً لخشبته الممدودة (الاسفينية) لمسافة خمسة وستين قدماً وقدرته على الايحاء بالأوركسترا الاغريقية . خلف الفراغ المفتوح ، هناك عقد فتحة المنصة الذي يمكن أن يتسع حتى ٦٥ قدماً أيضاً والذي يشكل مجرد اطار يحوي ستارة سيكلوراما ضخمة ملصقة مناسبة لخلق مؤثرات اضاءة هائلة . وقد كان بالامكان رفع وخفض أجزاء من الحلبة عن طريق آلة هيدروليكية وتدوير الأرضية ذاتها . وفي بعض الأحيان ، كان رينهارت يدخل الى الصالة منصات وأدراج ومصاطب وممرات

في محاولة منه لتقريب الحدث من الجمهور. نشأت فكرة مسرح غروسييس شاوشبيلهاوس بشكل مثالي كمسرح للشعب، أي مكان تسلية للجماهير. كان هذا المسرح بالتأكيد مناسباً لتقديم مسرحية اسخيلوس «أوريستيا» التي افتتح بها، ولكن حتى عندئذ أدى ارتفاع هذا المسرح الشاهق الى تقزيم الخلفية التي صممها شتيرن وجعل اضاءتها صعبة. بالضرورة كان على المشاهد الجماهيرية أن تمتد أكثر من اللازم، في حين ماتت المشاهد ذات التفاصيل الصغيرة والوقت القصير مثل الكثير مما عند شكسبير. وقد روى دنت أن رنين قبة البناء الضخمة (الذي سماه رواد المسرح بـ «الكهف») ضخّم كل سعلة لتصبح زئيراً، وكان على الممثلين أن يصرخوا كي يوصلوا أصواتهم بشكل مسموع. كتب هاينز هيرالد الذي بدأ مع رينهارت سلسلة مسرحيات (المانيا الفتاة) عام ١٩١٧ «إن ما هو متجرد استرخاء للأصابع على مسرح كامرشبيله يجب أن يكون حركة لليد كلها على مسرح دويتشس، ورفعاً لكامل الذراع على مسرح غروسييس شاوشبيلهاوس». في زمن التضخم المتزايد في المانيا، صار هذا المسرح - باستثناء ما قدم عليه من أوبريتات - فاشلاً من الناحية الفنية والمالية.

٤- مسرح الهواء الطلق: النموذج الشهير له هو استخدام رينهارت لساحة الكاتدرائية في سالزبورغ لتقديم مسرحية هوغو فون هو فمانشتال المقتبسة «كل انسان» بالعنوان ذاته، من عام ١٩٢٠ وما بعد. استخدمت واجهة الكاتدرائية كستارة خلفية، ومثلت مظاهر الحركة من خلال الستارة المسدلة على الباب، وجاء صوت الإله من الداخل. وتم توزيع الأصوات الأخرى التي تنادي (كل انسان) الى الموت لتسمع من الكاتدرائية أولاً، وبعدئذ ترجع كصدى بصورة خفية من أبراج الكنائس في المدينة، وأخيراً حتى من الجبل الشاهق الارتفاع. يُغير الضوء بشكل طبيعي من ضوء النهار الى الغسق، ومن ضوء الشفق الى نور المشاعل. لقد روى رينهارت أن «المرور توقف كلياً، وأخذت المدينة بكاملها تستمتع وتراقب مبهورة». كانت

نسخة هوفمانشتال، العاطفية الى حد ما، تفتقد الى الخشونة الموجودة في النسخة الأصلية، وبناء على ذلك نقل بريدجز- آدمز: «في احدى أمسيات «كل انسان» ان يمكن أن تشاهد رجالاً قساة القلوب خارجين من الساحة في حالة سيئة فعلاً».

٥- عرض الكنيسة، وخصوصاً عرض كالديرون لـ «المسرح العالمي الكبير» لنسخة هوفمانشتال في مهرجان سالزبورغ عام ١٩٢٢ حيث قدمت المسرحية في كنيسة Kollegien kirche. ومن أجل هذا العرض، أقيمت منصة أمام المذبح على امتداد عرض الكنيسة كُست باللون القرمزي. استقبل المشاهد بالتصفيق الشديد وفيه (الموت)، الذي كان في البداية غير مرئي بلونه القرمزي على الخلفية القرمزية، كشف عن نفسه فجأة بلباس أسود ثم نزل عن قاعدة عمود على ايقاع طبل غير مرئي. وحين خطا، أخذ يمثل ايمائياً ضربات الطبل مستخدماً عظمتين كعصي نقر على الطبل، ضارباً على طبل صغير خاص به، مربوط الى خصره. وبهذه الطريقة رقص «رقصة موت» باردة مع كل من ضحايه، الملك والشحاذ، الغني والمزارع، الحسنة والراهبة، مجبراً كلاً منهم على مواكبة الطبل وكأنه دمية مربوطة بخيط تهتز للوراء والأمام.

٦- قاعة الرقص: في عام ١٩٢٢، عدل رينهارت قاعة ماريا تيريزيا الباروكية الكبيرة للرقص (في قصر امبريال في فيينا) مكوناً مسرح (دم ريدوتنسال) كانت الترتيبات بسيطة على غرار مسرح كوبو (في كولومبيا) في باريس، ولكن على مستوى أوسع: تكونت مؤخرة المنصة العارية من مجموعات من الدرج الجميلة دون وجود عقد فتحة منصة. وكانت خلفية هذه الخشبة على الأغلب عبارة عن ديكور متواضع من الستائر الرسمية، بحيث مثل الممثلون بشكل أساسي دون احياءات مشهدية، وبالتالي دون محاولة اعطاء أي وهم واقعي. لقد شجع مسرح ريدوتنسال تجارب أساسية

في فن التمثيل، وكان مناسباً بشكل خاص للدراما النيوكلاسيكية وما بعد-كالديرون، موليير وغوته.

٧- قاعة المعارض: في عام ١٩١١، وبتشجيع من تشارلز كوكران، استأجر رينهارت قاعة أولمبيا، قاعة المعارض الواسعة في لندن، التي كانت عندئذ تستخدم لاقامة معارض الآليات والمسابقات الرياضية.

ومن خلال بضعة ايعاءات عن طريق زجاج النوافذ المصبوغ وأبواب صحن الكنيسة، عمل مع مصمم الديكور أرنست شتيرن على تغيير مظهر أولمبيا لتصبح شبيهة بالجزء الداخلي من كاتدرائية واسعة تناسب تقديم سيناريو كارل قولر لمسرحية الاسرار القوطية «المعجزة». وبعد ذلك تحول هذا العرض في أوربا، فقدم في سيرك شومان ببرلين، وبعد الحرب أعيد عرضه على مسرح القرن في نيويورك، ولكن بديكور جديد صممه نورمان-بيل غيدز. وضع موسيقاها هامبر دينك، وماعدا ذلك كانت المسرحية استعراضاً ضخماً، مهرجاناً مسرحياً بدون كلمات، وكان العرض تدريباً غير عادي على مجرد قشور.

اختار رينهارت قاعة أولمبيا لأنها تؤمن أكبر امتداد مكاني مسقوف يمكنه العثور عليه، فوضع فيها آلاف النقاط الضوئية وعشرة أميال من الأسلاك وأوركسترا مكونة من مائتي شخصاً وكورس من خمسمائة وفرقة مسرحية من ألفين. لقد كانت أعجوبة مسرحية لامثيل لها.

ولسوء الحظ، لم تكن قصة المسرحية العاطفية البسيطة متناسبة مع فخامة خلفيتها. ولما كانت تعتمد جزئياً على مسرحية مترليك «الأخت بياتريس»، فإن «المعجزة» تروي قصة راهبة أغريت بمغادرة الدير بحثاً عن الملذات الدنيوية. وبعد سلسلة من العشاق والغواة تتهمها محاكم التفتيش بالسحر، وتنتهقر لتصبح عاملة بائسة في أحد المعسكرات وبين ذراعيها طفل. وفي هذه الأثناء، تأخذ مريم العذراء مكان الراهبة في الدير بشكل

اعجازي، وتتابع هذه الخدعة الى أن تعود الراهبة بائسة، مريضة، مهانة، متحررة من الوهم وجاهزة للاعتراف بذنبها والتكفير عنه .

ولهذه الغاية، أصبحت قاعة أولمبيا-صحن الكاتدرائية الضخمة بأعمدة وعقود قوطية كاملة، وزجاج نوافذ ملون يعادل قطره ثلاثة أمثال قطر خشب الورد في كاتدرائية نوتردام . لقد أوضح شتيرن أن الأسلوب القوطي أتاح «بشكل فانتازي وغير متوقع استخدام الارابيسك مضفوراً مع الأزهار والأوراق والفاكهة التي، بالتفحص الدقيق، بينت أنها أفنعة مشوهة بشكل غرائبي». في الوسط، كان هناك منصة كبيرة تعلو وتهبط، وكل مرة يديكور داخلي مختلف، مرة قاعة طعام، ومرة قاعة محكمة وهكذا. أبواب قرمزية ضخمة على أطراف صحن الكاتدرائية تفتح لتكشف مشهداً داخلياً يتألف من شجرة واحدة على منحدر التل الأجرد . ولاداعي للقول بأن تلك الخشبة العملاقة قرّمت الممثلين وأضاعت الكثير من تفاصيل العرض . لكنه كتجربة لجمع الموسيقى والرقص والدراما على مستوى واسع كان عرضاً مسوغاً .

كانت الملابس، كما قيل، فانتازية وشبيهة بالحلم، وتلبي المتطلبات الموجودة في النص ومناسبة لـ «الصدر، البطن، الساق والفخذ». وحسب شتيرن، «كان الزي شيطانياً، غرائبياً وساحراً، مبالغ فيه ومتطرف بشكل متهور . ويمكن القول إنه يكشر، يهزأ، يمد لسانه ساخراً من المتمسكين بالحشمة». وقد اعتقد أن طريقة تصميم الملابس في هذه المسرحية ساعدت الممثلين على الظهور بمظهر أكبر من الحجم الطبيعي .

لقد رتب رينهارت مجموعته القروسطية الضخمة بحيث تحيط بأية حالة مزاجية من الحزن وحتى العريضة . ولكي يضع يده على مفتاح البداية الصحيحة للعرض، بدأ بمعجزة: فأمام جميع الفلاحين والحجاج، المرضى والمقعدين، يُشفى أحد المقعدين وتتحول همسات الناس الى صرخة تسبيح هادئة طويلة متزايدة يختتمها غناء الكورس الهادر لـ «المُمجّدة»*. علق أحد

* الممجدة : احدى تسابيح ثلاث تستهل كل منها بـ «المجد لله» .

شهود العيان هو بريدجز- آدمز فقال : إن من يتذكرونها سيتذكرون الى آخر زماننا كيف شعروا أنهم شاهدوا معجزة». عولج كل جزء من الحدث كجزء من حدث رمزي: شفاء المريض، الرقص للشيطان، حرق القصر الملكي وأخيراً شروق الشمس. وعن مشهد المأدبة واللهو، روى أحد الشهود هو هانتلي كارتر مارآه:

أنهار من الضوء الملون، أصفر، أزرق وأبيض، تنوهج عبر السطح المتشابك من العلب السوداء المربعة والموشورات المتوضعة على سيقان كسيقان اللقلق. أربع وسبعون مروحة كهربائية كانت تحرك الأشربة الحريرية الصفراء التي يسقط عليها الضوء من الأربعين مصباحاً قوسياً.

كان صراخ المعريدين يملأ الفواصل بين المؤثرات الشديدة وهم يحاولون شد الانتباه في الحريق المشتعل في الأعلى. وللحظات توقفنا في وسط الأضواء المبهرة واللهب المتوهج والرياح الهادرة.

عندئذ رن الجرس فكان صمت الموت وظلمته. لقد كانت «المعجزة» هي محاولة رينهارت إعادة تقديم التجربة الاغريقية أمام جمهور حديث، فكانت معالجته الحسية لموضوع روحي مثيرة. وهنا يبقى التناقض الجمالي الظاهري: حين يحول المخرج مسرحاً الى كاتدرائية، ويقدم فيها حادثة دينية، هل يمكن اتهامه بالواقعية؟

في حوالي هذا الوقت كان المخرج الممارس يتعلم كيف يخطط كل مشهد في الاستديو لوضع الأدوار واللون ضمن الاطار الكلي مثل رسام يكون لوحته. وبما كان المرء أن يرى بشكل واضح الفرق بين نسخ الملحن التي كتبت قبل الحرب العالمية الأولى وتلك المكتوبة قبل الحرب العالمية الثانية. لقد أخذ المخرج الحديد بالاستفادة من موديل الخشبة وصار به جزء مؤثراته الضوئية بشكل مصغر على أشكال بمقاييس ممثليه؛ وعلى موديله هذا كان باستطاعته تجريب تأثير الضوء على الملابس والخلفية، وتأثير مزج اللون بآخر. لقد وضع رينهارت المعيار بوضع أول كتاب «Regiebuch»، أي السجل

المفصل والكامل لعملية اخراج مسرحية ما، والذي يصف لحظة بلحظة ماجرى للنص لبعثه الى الحياة. ولأن حقوق النشر كانت للمتعهد الأمريكي موريس جيست، كان الكتاب المتعلق بعرض نيويورك لمسرحية «المعجزة» أول كتاب من نوعه ينشر في عام ١٩٢٤. وحتى عام ١٩٦٦، لم تسمح أرملة رينهارت بنشر كتاب آخر من نسخ التمثيل «Regiebucher»، حيث نشر الكتاب الخاص بعرض «ماكبث» لعام ١٩١٦ ونشر الكتاب المتعلق بعرض «فاوست - ١-» لعام ١٩٠٩ في عام ١٩٧١.

آرثر كاهين، المرشد المسرحي أو المستشار الأدبي لرينهارت، وصف كتاب «نسخة التمثيل» بأنه تفسير كامل ومفصل للمسرحية بلغة مدير الخشبة، إنه نظرة خاطفة الى ورشة المخرج. قبل كتاب بريخت «الموديل» والتسجيل بواسطة الفيديو أو الأفلام السينمائية، لم يكن هناك أي سجل أكثر كمالاً لأي عرض مسرحي. فمن خلال مثل هذه الخطة الأساسية أمكن تكوين تعليمات صريحة لكل من يساهم في المسرحية من مصمم الديكور أو الكهربائي، الممثل أو الموسيقي، كما أصبح النص ذاته أحد المكونات ضمن مفهوم كلي. بدا هذا النهج وكأنه يجعل المخرج السلطة المطلقة في المسرح، ويؤكد دوره كمبدع قائم بذاته. وقلص أيضاً دور الممثل ليصبح دور دمية يجب على كل حركة من حركاته أن تطابق الخطة الأساسية. ولكن بهذه الطريقة، كتب كاهين، خلق رينهارت من كل عرض عالماً جديداً، ولم يسمح للمسرح أن يكون خادماً للأدب، وإنما «شيئاً قائماً بذاته، يخضع لقوانينه الخاصة به، أي لمساره الخاص به، *a theatrum mundi*.

وعلى الرغم من أنه كان قادراً تماماً على توجيه الممثل بأسلوب واقعي مشير وسريع، فإن سمعة رينهارت، التي لا يمكن تجاهلها، جاءت من قدرته على خلق مشاهد جماعية فخمة. ولكن حتى هنا، كان مافعله أكثر من مجرد تلوين الخشبة بالناس. فحين قُتل يوليوس قيصر في مسرحية شكسبير على مسرح (غروسييس شاوشبيلهاوس)، أخذ يترنح نازلاً الثلاثين أو الأربعين

درجة من عرشه، معرضاً للطعن مرة بعد أخرى من المتأمرين وهو يتهدى من جانب الى آخر. وحين يؤدي حديث بورشيو في مشهد المحاكمة في «تاجر البندقية» الى وقوع شاييلوك في الشرك، تعمل مجموعة رينهارت على تخفيف التوتر بصرخة نشوانة. مثل هذه الحيل، سواء انسانية أو ميكانيكية، كانت دئماً وظيفية ورمزية. والحقيقة أن وراء كل مؤثر فخم في أي من عروض رينهارت يكمن ميل الى البساطة. إنه الرغبة في ابراز مؤثر ما يناسب كل مشهد. لقد كتب هوفمانشتال بحرارة عن «شاعرية» الايقاع عند رينهارت والتي من خلالها كان أيضاً ينظم وقت الخشبة ليتكافأ مع استغلاله للفراغ الخشبة. بدت خشبة رينهارت وسيطاً جديداً للتعبير له «صلة خفية بتوجه الرسامين الجدد»- كان هو فمانشتال يفكر بأعمال التعبيريين- التي فيها «يقف الأشخاص شامخين في الفراغ». وكأنهم مشحونون كهربائياً». ومثل التعبيريين، استخدم رينهارت الفنون، لا لاعادة تقديم الواقع وإنما لتقديم صورة مدهشة لطاقة وحياة وروح المسرحية التي كان يعمل فيها. ومع هذا، فالمخرجون لا شيء بدون مسرحيات يخرجونها. لذلك كان رينهارت يعود بشكل متكرر الى الأعمال الكلاسيكية. إنه لمن الصعب اغفال الاستنتاج بأنه كان أكبر من الدراما التعبيرية التي وجدها دارجة.

وباعتباره يهودي، جردته النازية في عام ١٩٣٣ من مسارح برلين، ومع نهاية عام ١٩٣٤ أصبح (رينهارت) في أمريكا، ولم يعد بعدها الى أوروبا أبداً. هناك مخرجون آخرون كبار من المانيا ساهموا في خلق عظمة مسارح خاصة بهم قبل هتلر. فقد تعرضنا لجورغن فيهلينغ كمخرج مبدع لمسرحية «الجماهير والرجل». وكان غيورغ فوكس (١٨٦٨-١٩٤٩) المضاد للواقعية باحثاً نظرياً يردد أفكار آبيا وكريغ، وكتب عن المسرح كتكريب فاغنري للفنون في وقت مبكر يعود حتى عام ١٩٠٥ في كتابه «مسرح المستقبل». أيد فوكس رفض «محاكاة الحياة اليومية على طريقة القردة» وعودة «البراعة المسرحية»

والتجربة الطقسية الى المسرح . وبالتعاون مع مصمم الديكور فريتز إرلر (١٨٦٨-١٩٤٠) أسس مسرح (كونشتلر)، مسرح الفن، في ميونيخ عام ١٩٠٧، وبما له أهمية خاصة هو أنه حتى في هذا التاريخ المبكر، مدّ هذان الشخصان الخشبة فوق الفسحة المخصصة للأوركسترا بحيث كان بإمكان الممثلين التقدم الى الصالة . وكان بالامكان رفع وخفض أجزاء من أرض خشبتهما بحيث يمكن لمستويات متعددة في التمثيل، مقابل سيكلوراما ذات ألوان متغيرة، أن تساعد على تجريد وتعميم مضمون المسرحية .

كان ليوبولد جسنر (١٨٧٨-١٩٤٥) التلميذ المباشر لرينهارت ومديراً لمسرح شتاتس في برلين بين ١٩١٩ و ١٩٢٥، ونصيراً متحمساً للتعبيرية .

كان جسنر أكثر حماساً كمعارض للواقعية وأقل كاثوليكية في ميوله، كما أنه خطف بعض الأضواء عن استاذاه من خلال العديد من التجارب الاخراجية المثيرة الصريحة في رمزياتها . كان يميل الى تكوين خشبته في ثلاثة أبعاد، وتحديدأ بشكل شاقولي، وبدلاً عن المناظر، استخدم المنصة والدرج القائمين مقابل السيكلوراما معتمداً على مزج أفكار آبيا عن الضوء مع حيل مايرخولد الاخراجية . لقد ارتبط اسمه بالاكثار من استخدام الدرج، فأصبح (درج المسرح) أو (درج جسنر) علامة من علامات عروضه .

في عرض جسنر لمسرحية شكسبير «ريتشارد الثالث» تحول درج مركزي ضخم ليصبح منطقة التمثيل ذاتها في المشاهد الرئيسية .

ففي مشهد تتويج ريتشارد، غطيت الدرجات بقماشة حمراء بلون الدم، ووقف الملك على الدرجة العليا بينما تجمع افراد الرعية تحته، والجميع باللباس الأحمر . وفي مشهد موته، تدرج ريتشارد بشكل فعلي على الدرج ليموت على أيدي رجال ريتشموند الذين كانوا جميعاً يلبسون الأبيض .

في عرض جسنر لمسرحية «عطيل»، أعطت الدرجات قوة للحدث حين ظهر المغربي، في مشهد وصوله الى قبرص، على الدرجة العليا في مؤخرة الخشبة، وتعالى فوق رجاله الذين تراجعوا عند نزوله . فيما أورده

كينيث ماكغوان في «الصناعة القارية المسرحية» عن جسنر، يعبر عن يقينه بأن الدرج كان مفتاح النجاح لأي من عروضه: كان يعطي المسرحية إطارها ويكون سمتها الشكلية، ويستبعد الواقعية المشهدية، ويمنح جسنر فرصاً مناسبة لترتيب تمثليه. من خلال جهود رجال مثل رينهارت وجسنر، أصبحت الخشبة تعبيراً عن المسرحية.

* * *

٨- التعبيرية في روسيا السوفييتية مايرخولد

«المفتش العام» ١٩٢٦

مثل معاصريهم من الألمان، شعر المخرجون الجدد الذين خرجوا من مسرح الفن بموسكو بقيود واقعية الخشبة. «الخشبة عالم من العجائب والفتنة، إنها فرح مدهش وسحر غريب» كما قال أكبر خلفاء ستانسلافسكي، فسيقولوج مايرخولد (١٨٧٤-١٩٤٠)، وماله دلالة هو أن ستانسلافسكي ذاته، وهو أكبر الواقعيين، كان يشعر بشيء من عدم الرضا تجاه الأسلوب الذي طوره عن قناعة كاملة. لكنه أقر في سيرته الذاتية أن «المسافة بين أحلام المخرج المسرحي وتجسد هذه الأحلام هائلة». («حياتي في الفن»).

وحتى في عام ١٩٠٤، سنة عرض «بستان الكرز» كانت تعرجات مترلينك الرمزية تشد ستانسلافسكي إليها، ونتيجة لعرض أثار التساؤلات لـ «الأعمى» والدخيلة» افتتح في عام ١٩٠٥ ستديو لفرقة مسرح الفن بموسكو في شارع بوفارسكايا للتجريب في مجال الرمزية وأساليب تجريدية أخرى سماها «انطباعية».

كان هذا الاستوديو، كما كتب هو، «قادراً على تقديم الانطباعية على المسرح وإيجاد شكل مشهدي جميل وتقليدي للتعبير عنها». كان ذلك هو الاستوديو الذي تخلى عنه ستانسلافسكي عن طيب خاطر ليصبح تحت رعاية مايرخولد، مادام قد أراد العمل بروح أكثر عصرية. ولا ينبغي أن ننسى أن ستانسلافسكي كان أيضاً عازماً على تقديم مسرحية أندرييف الرمزية «حياة الانسان»، عرض (المخمل الأسود) لعام ١٩٠٧ الذي صمم بشكل يناسب صوفية مؤلفها الكثيبة (راجع الجزء الثاني، الفصل السادس)، بل وحتى على دعوة قائد المعسكر المعادي، غوردون كريغ، إلى موسكو عام ١٩٠٨ للاعداد

لعرض رمزي لمسرحية «هاملت». وعلى الرغم من أن ستانسلافسكي لم يتخل عن حبه للواقعية، فقد كان مستعداً لتوسيع معناها بحيث تشكل فكرة «واقعية داخلية».

أخيراً، وعلى الرغم من تاريخ من الخلافات مع مايرخولد على أسس فنية، فاجأ ستانسلافسكي، وقبل وفاته مباشرة عام ١٩٣٨، موسكو بدعوته له ليكون مساعده وخليفته الأخير في ستوديو الأوبرا.

انضم مايرخولد الى مسرح الفن بموسكو عام ١٨٩٨ ممثلاً لدور ترييليف في «النورس» ذاك العام، وظل يعمل كممثل واقعي أربع سنوات تحت اشراف ستانسلافسكي الى أن اختلف معه عام ١٩٠٢. كان مايرخولد مخلصاً لفاغنر، وكان في البداية مفتوناً بالرمزيين، يقرأ بحماس آيبا وكريغ وفوكس. وعلى كل حال، انقلب على الاخراج الواقعي على أسس كلها خاصة به. فقد اتهم الواقعية بالاختصار على استخدام التعبير الوجهي والصوتي للممثل، لاعلى كل جنسه بكل ماله من توضع وايماء وحركة.

كما لم يستطع المخرج الواقعي، بمثله الأعلى عن الحدث النفسي «السلي» توضيح الشكل والايقاع الداخلي لمسرحية مامن خلال الأسلبة أبداً. لقد قدم العرض الواقعي «فضولاً إنسانياً مريضاً»، وكان مؤلماً بتحليليته، منهمكاً أكثر مما ينبغي في العمل. ودائماً كان عرضة لخطر عدم رؤية المسرحية ككل. وقد أشار مايرخولد الى أن المزاج التشيخوفي الصحيح لم يأت من أصوات الصراير، وإنما من ايقاع وغنائية كلمات تشيخوف.

والى الاستمرارية المتميزة لعروضه الثورية، أضاف مايرخولد رؤية جديدة للمسرح. لقد دخل الى التعبيرية من خلال التأكيد على أن للمشاهد «الحق في أن يحلم» وأكد على «تشكيلية» (وتلك هي لفظته المحببة) التمثيل الفيزيقي، كما سعى لاجبار جمهوره على المشاركة في العرض. لقد حقق معالجة خارجية، موضوعية وتهكمية أكثر للمسرحية باستخدام الكثير من تقنيات العرض المنسية والمهملة، وتقنيات أخرى عديدة ابتكرها بنفسه.

أصبحت لفظة «أسلبة» مرتبطة بطريقته في الاخراج، أي الشكل الخارجي المعبر عن «التركيب الداخلي». في كتابه عن ماركس رينهارت، اقتطف كارتر كلمات مايرخولد كتعريف معاصر لهذه اللفظة في عام ١٩١٤.

أرى من المستحيل فصل الأفكار المتعلقة بـ «الأسلبة» عن الأفكار المتصلة بالتعميم، التقاليد والرمزية. بـ «أسلبة» فترة ما أو ظاهرة، أعني استخدام كل الوسائل لتقديم التركيب الداخلي لتلك الفترة أو الظاهرة، وهذا مايمكن من تقديم الخصائص الكامنة في الأعمال الفنية بوضوح.

وكما كان الحال، اختار مايرخولد ألا يسلك طريق فاغنر في تقديم مركب من الفنون، باعتباره كان يؤمن أن الخشبة تحد من فن الرسم، وأن على الموسيقا أن تكون في المسرح دائماً تابعة للدراما. لكنه أكد أن على الممثلين والمخرج أن يكتشفوا، في كل عرض، الأسلوب والنبذة المناسبين للمسرحية التي يقدمون. كان هذا ضرورياً بشكل خاص في الدراما غير الواقعية، حيث ينبغي تحديد «الموسيقا الداخلية»، أي الايقاع الخفي للغة والحركة. كان شكل المسرحية يأتي قبل مضمونها. عندئذ فقط، يصبح بإمكان الممثل نقل وتوضيح حقيقة الاحساس الداخلي للمسرحية.

إن أحد مفاتيح فهم أي عرض لمايرخولد يكمن في موقفه من جمهوره. فخلافاً لستانسلافسكي، لم يكن مايرخولد يريد من جمهوره أن ينسى أنه في مسرح..

كان ستانسلافسكي يعمل وكأن الجمهور غير موجود؛ أما مايرخولد فقد جعله مركز الحدث المسرحي. لقد استشهد بكلمات أندرييف متفقاً معه في الرأي:

«على المشاهد ألا ينسى ولو للحظة أن الممثل (يمثل) له، وعلى الممثل ألا ينسى أبداً أنه يمثل أمام جمهور، وأن تحت قدميه خشبة وحوله ديكور». (هذه المقاطع المقتبسة ومايلها في هذا الفصل من كتاب ادوارد برون «مايرخولد على المسرح») بالنسبة لمايرخولد، كان العمل المسرحي

«الديناميكي» يعني أن يوجه الانتباه الى الجمهور، لا الى الخشبة. وقد كتب في عام ١٩٠٧:

نريد للجمهور ألا يكتفي بمجرد المراقبة، وإنما أن يشارك بعمل ابداعي مشترك؛ يترك الممثل وحيداً، وجهاً لوجه مع المتفرج، ومن خلال احتكاك هذين العنصرين النقيين، ابداعية الممثل وخيال الجمهور، ينبعث لهب ساطع.

إن الفكرة القائمة خلف هذا التفكير مستقاة من نظرية آي. بي. باقلوف الشهيرة عن الأفعال المنعكسة الشرطية والربط: مجموع ما يطرح على الخشبة يجب أن «يشترط» استجابة مالدى المشاهد بحيث، ومهما يكن التقليد المتبع على الخشبة غير واقعي، يدرك هذا المشاهد الـ «واقع» اذا كانت الصيغة صحيحة. وفي بحثه عن صيغة، كان مايرخولد يأخذ بحرية من أي مصدر معروف: مسارح الصين واليابان، مسرح كاتاكالى الراقص في الهند وبهلوانيات الكوميديا ديلارتي، الحلقات الكلاسيكية والفرق الجواله، مسارح عصر النهضة والعصور الوسطى، السيرك والميوزيك هول (مسرح المنوعات) مستفيداً من جميع امكانات الخشبة، ومنقياً في الماضي، لابتحاً عن صور تاريخية مطابقة للأصل، وإنما بحثاً عن أية أداة حية تزيل الحواجز بين الخشبة والجمهور.

بعد بداياتها الواقعية، تطورت مهنة مايرخولد بسرعة. ولوقت قصير في عام ١٩٠٥، عاد الى الاستوديو الأول في مسرح الفن بموسكو بناء على دعوة ستانسلافسكي. وفي ذاك الوقت، كان مايرخولد مايزال تحت تأثير سحر الرمزيين مشدوداً الى فكرة كشف «الحوار الداخلي» الدفين في دراما مترلنيك السكونية المؤسلبية. ففي عرضه لمسرحية «موت التيتناجيل» وضع مايرخولد مثليه مقابل ستارة خلفية سوداء بسيطة حيث كانوا يتخذون وضعيات شبيهة بالتمثيل و«الايقونات» ويتكلمون بنبرات هادئة واضحة ليخلصوا المسرحية من أي توتر أو كآبة، ويعبروا بدلاً عن ذلك عن مزية

الانسجام المضبوط أو «الابتهاج الغامر». ولكن مسرحية جامدة بهذا الشكل كانت ستتناقض مع طبيعة مايرخولد، وفي حين كان يتمسك بفكرة البساطة على الخشبة، كانت الروح الأكثر حيوية في التراث القديم تأخذ بالسيطرة عليه.

في عام ١٩٠٦، دعي مايرخولد من قبل فيراكوميسار جفسكايا للعمل مع فرقته في سان بطرسبرغ، ولكن وبشكل سبب لها بعض الخوف، بدأ يظهر قدرته الابداعية كمخرج. فمن أجل مسرحية مترلنيك «الأخت بياتريس» جعل الديكور قريباً جداً من مقدمة الخشبة بحيث بدت الأخوات وكأنهن جزء من صورة تزيينية نافرة، وبدت مجموعة المتسولين والآخرين الذين يتحركون معاً في حركة بطيئة كافريرز* قروسطي. أما عرض «هيداغابلر» لعام ١٩٠٦ المؤسب بشكل كبير (الذي تعرضنا له في الجزء الأول، الفصل الخامس) فقد قدم على خشبة تعتمد أن تكون قليلة العمق، عرضها ٣٣ قدماً وعمقها ١٢ قدماً. لكن مايرخولد تجاهل أيضاً إرشادات إيسن المسرحية المفصلة بشكل دقيق والتي يحمل كل منها تضمينات رمزية متعددة، وفرض خطة من عنده هو.

لقد خصت كل شخصية في «هيداغابلر» بلونها الرمزي الخاص بها لينسجم مع مزاجها وطبيعتها الداخلية، تيسمان باللون الرمادي الباهت، هيدا بالأخضر وهكذا، وكان لكل منهم وضعية مميزة يعود إليها. وكشخصية مركزية، كان لهيدا أيضاً كرسي أبيض ضخم على شكل عرش كانت تنسحب إليه. يقدم بافل يارتسييف، المدير الأدبي لهذا المسرح والمخرج المساعد في هذا العرض، انطباعاً عن هذا العرض المؤسب من خلال هذا الوصف للمشهد الأول بين لوفبرغ وهيدا:

خلال المشهد بكامله، يجلسان جنباً إلى جنب، متوترين وساكنين، ينظران للأمام بشكل مستقيم. كلماتهما الهادئة المقلقة للبال تصدر بشكل

*افريرز: حاشية ذات تطايرز على شكل مستطيل ممدود على حائط أو حول غرفة.

إيقاعي من شفاههما التي تبدو جافة وباردة . . . لم يحصل مرة واحدة، طيلة هذا المشهد الطويل بكامله، أن غيرا اتجاه نظرتهما أو وضعيتهما . فقط عند السطر «إذن أنت أيضاً متعطش للحياة» يقوم لوفبرغ بحركة مفاجئة نحو هيدا، وعند هذه النقطة، يصل المشهد الى خاتمة مفاجئة .

من وجهة واقعية، ليس مفهوماً أن تؤدي هيدا ولوفبرغ المشهد بهذه الطريقة، أي أن يتحدث شخصان حقيقيان أحياء بهذا الشكل . يسمع المشاهد هذه السطور وكأنها موجهة اليه مباشرة؛ أمامه وطيلة الوقت يشاهد وجهي هيدا ولوفبرغ، يراقب أدنى تغير في التعبير؛ خلف الحوار الرتيب يحس بالحوار الداخلي المستور بين التوجسات والانفعالات التي لا يمكن التعبير عنها بالكلمات وحدها .

ولكن حتى هذا العرض كان انتقالياً . فحالما شعر مايرخولد بقيود المسرح القائم على الوهم تنهاوى، أصبحت امكانيات التجريب لانهائية . لقد كان عرضه لمسرحية فديكند «يقظة الربيع» عام ١٩٠٧ مغامرة في مجال العرض المتعدد المناظر، مع وجود جميع ديكورات المسرحية على الخشبة في آن واحد، وبقعة ضوء بسيطة تبرز الممثلين حسب الطلب . بهذه الطريقة جزأ مايرخولد الحدث بينما كان يوحد المسرحية .

بدءاً من عام ١٩٠٨، أمضى ثلاث سنوات يخرج لمسارح امبريال في سان بطرسبرغ، أوبرا الكسندرينسكي ومارياسكي، ومرة أخرى كان يشن هجمات واسعة ضد ماسماه المسرح البورجوازي للواقعية المزيفة، كان العرض البارز خلال هذه المرحلة هو مسرحية مولير «دون جوان» على مسرح الكسندرينسكي عام ١٩١٠ . لقد تألق هذا العرض من خلال موسيقا لولي، وزين بشكل فاخر على يد الكسندر غولوفين بالثريرات البراقة والأزياء المزخرفة لقرساي المبتهجة . ولكن التأكيد الحقيقي كان على التمثيل، الأداة الحقيقية الناقلة للمسرحية . ولكي يتأكد من أن كل وضعية، إيماة وتعبير سوف يُرى، حصر مايرخولد الحدث في الخشبة الأمامية التي بناها على

منصة، ومثل الممثلون على حافتها بالضبط - كان مقتنعاً أن هذه هي الطريقة التي استخدمت في العرض الأصلي على مسرح القصر الملكي. لقد مثلوا تحت أضواء ساطعة، بدون ستائر، مع إبقاء أنوار الصالة مضاءة، وقيام عمال المسرح بتغيير الأثاث على مرأى من الجميع. لقد عمل الممثلون بشكل أساسي دون الاستفادة من الإيهام. بهذه الطريقة، بدأ مايرخولد وكأنه يكشف مقدم الخشبة وينقل المسرحية إلى داخل الصالة، وبهذا الشكل يجعل الممثل يمثل الجمهور ويحطم آخر أثر باقٍ لـ «الجدار الرابع» السيء السمعة الذي عرفت به الواقعية. لقد أصبح المسرح قاعة رقص كبيرة، وصار المشاهدون قادرين، كما قيل، «على استنشاق هواء عهد جديد».

تلك هي الفترة التي كان فيها مايرخولد يدرس الخشبة الاليزابيثية التي استخدمها شكسبير، ويعتبر عرض مسرحية موليير دليلاً أكيداً على أن مايرخولد كان في طليعة أولئك الذين أعادوا اكتشاف العرض المسرحي المفتوح في القرن العشرين. وقد أوجز هانتلي كارتر المسألة كما يلي: «ستانسلافسكي قال للممثل بأنه يجب أن ينسى أنه على الخشبة. تايروف قال له بأنه يجب ألا يتذكر أي شيء آخر. مايرخولد قال له بأن عليه أن يتذكر أنه واحد من المتفرجين».

ومع ذلك خلال هذه الفترة بالذات، كان مايرخولد يقدم على المسرح تجارب أكثر راديكالية في «مسرح العروض المسلية» الخاص به، وهو مسرح سكاكزا سابقاً في سان بطرسبرغ. ونظراً لاعتبار ذلك مخالفة للعقد، طلب مدير مسارح امبريال منه استخدام اسم مستعار، وهكذا في حوالي عام ١٩١٠، عمل مايرخولد أيضاً تحت اسم لطيف هو «الدكتور دابر توتو» على اسم إحدى شخصيات إي. ت. أ. هوفمان. لقد كان دابر توتو قريناً حقيقياً، قريناً لا يعرف حدوداً في الاستخدام الغريب للمسرح.

منحت الثورة الروسية مايرخولد في عام ١٩١٧ فرصة فريدة كي يضع كثيراً من أفكاره المتزايدة قيد الممارسة، باعتبار هذا الحدث قد قضى على تقاليد

الذوق المسرحي والأعراف مثل العديد من المؤسسات الروسية الأخرى . لقد منح سلطة تأسيس مسرح جديد لمجتمع جديد، وفي عام ١٩٢٠ حول (زون اوبريتا) في شارع سادوفايا- تريو مفالنايا لاستخداماته الخاصة . يعلق ادوارد برون على العرض الأول فيقول : كانت «القاعة المهملة، غير المدفأة بدهانها المتقشر ومقاعدھا المكسرة أشبه ماتكون بقاعة اجتماعات ؛ كان هذا مناسباً بشكل اجمالي لأن مايرخولد تصور العرض على شكل اجتماع سياسي» . كان الممثلون مزروعين بين الجمهور كي يرفعوا أصواتهم وكأنهم في اجتماع عام، وكانت مشاركة الجمهور الكاملة هي الهدف . لقد انهمك مايرخولد في العمل على كشف أسرار تقنيات مسرحية جديدة بالحماس ذاته الذي كان لدى تلميذه سيرجي ايزنشتاين، مخرج السينما الكبير، والذي كرسه للمونتاج السينمائي في العشرينات من هذا القرن . لقد كان هذا المسرح الثوري هو الذي، بعد تسميات عديدة، أصبح في النهاية عام ١٩٢٦ مسرح فيسفلود مايرخولد التابع للدولة .

وكان هذا هو أيضاً الوقت الذي استطاع فيه مايرخولد من خلال الممارسة انجاز ماسماه «الببوميكانكا» في التمثيل، وبحماس كيّف نظريته مع الفلسفة الماركسية السوفييتية . ففي محاضرة له عام ١٩٢٢ قال فعلياً مايلي :

سيعتبر عمل الممثل في المجتمع الصناعي أداة انتاج حيوية من أجل التنظيم المناسب لعمل كل مواطن في ذاك المجتمع . . . ومن الهام جداً بالقدر ذاته اكتشاف تلك الحركات الموجودة في العمل والتي تسهل الوصول الى أقصى استفادة من وقت العمل . . . ومادامت مهمة الممثل هي تحقيق هدف محدد، يجب أن تكون أدوات التعبير لديه مقتصدة كي يتأكد أن دقة الحركة سوف تيسر الوصول الى أسرع انجاز ممكن لهذا الهدف ولذلك كان مايرخولد يحدد لمثليه تمارين يومية في الحركة (الديناميكية) . وكان على الممثل أن يتعلم ممارسة أقصى درجة من السيطرة على جسده، الذي يجب أن يكون رياضياً

وبهلوانياً، دقيقاً وسريعاً. وعلى سيطرته الجسدية أن تمتد أيضاً الى الفراغ المحيط به، الى الديكور وقطع الأثاث، مثلما تمتد الى الممثلين الآخرين .
كانت البيوميكانيكا تتضمن العمل في ثلاث مراحل :

١- التحضير لعمل ما

٢- حالة الجسم والعقل لحظة العمل و

٣- ردة الفعل على مايتبع .

يجب على الممثل أن يكون استجابات حادة ويكون متناسقاً كلياً .
ويجب أن يبقى أفكاره دائماً تحت السيطرة، ويكون جاهزاً للقفز الى مشهد مادون تحضير انفعالي .

وهكذا حين بهجم عطيل بغضب على ديزدمونه في سورة الغضب الواضحة، عليه في الوقت ذاته أن يضبط أفعاله بشكل كامل . وباعتراض مباشر على نظرية ستانسلافسكي، أكد مايرخولد أيضاً، من حيث المبدأ، أن وضعية الممثل تحدد انفعالاته وتعابير الصوتية، وليس العكس - حين تكون خائفاً، تركض، وبعد الركض فقط تعبر عن خوفك باصدار الأصوات .

بهذا الشكل انطلقت نظرية مايرخولد عن «ماقبل التمثيل» التي تقتضي وقفات طويلة بين سطور الممثل الواحد . وهذه الوقفات يجب القيام بها مع ايماء مرتجلة مصممة كي تظهر تغير تفكيره، وتهيء المشاهد لماسيلي . لم يكن ما قبل التمثيل مختلفاً عن الحياة، تماماً مثلما يوميء المرء قبل الكلام، وقد حدد مايرخولد مثلاً على ذلك الممثل لينسكي في دور بنديك وهو يستمع خلصة لأصدقاءه في مسرحية شكسبير «ضجة بلاطحين» .

لفترة طويلة يقف محدقاً الى الجمهور ووجهه متجمد حيرة . عندئذ، فجأة تتحرك شفاته . . . ومن تحت الحاجبين، وبشكل يكاد لا يدرك وتدرجي، تأخذ ابتسامة سعيدة منتصرة بالتسلل ؛ الممثل لم ينطق أية كلمة، لكن يمكن أن ترى موجة الفرح الغامر تجيش في داخل بنديك . . . والآن كامل جسده يتعرض لهزة كاملة من الرعدة الغريبة وتهذر الصالة بالتصفيق ،

مع أن الممثل لم يقل كلمة واحدة بعد. ومع هذا التكنيك كان هناك تكنيك آخر هو «السوسيو ميكانيكا» الذي بموجبه كان الممثل يكشف القناع الاجتماعي والموقف النفسي للشخصية من خلال إيقاع كلامه وحركته وإيماءاته.

وبشكل مطابق لهذا التطور في التمثيل، أوجد مايرخولد الديكور التركيبي. لقد أخذت هذه اللفظة من فن النحت التجريدي ذي السطوح والكتل المتداخلة، وهذه الممارسة أدت إلى أعداد الخشبة بترتيب منصات ومصاطب، سلالم وممرات ضيقة، أرجوحات بهلوانية وعجلات. كانت هذه الأشياء تؤمن مناطق تمثيل المسرحية، وتبنى كديكور دائم، لكنه «متحرك»- بشكل جوهري «ماكنة من أجل التمثيل».

كانت هذه أيضاً طريقة لتبسيط حاجات الممثلين، وجعلها مناسبة لأسلوب التمثيل الجديد، الذي احتاج بهلوانيوه لمعدات آلية لتأمين أقصى درجة من السرعة والتأثير.

ومثل بريخت فيما بعد، حرص مايرخولد أن تكون جميع معدات الخشبة والاضاءة مرئية بشكل كامل من قبل الجمهور حتى أنه وضعها في الصالة ذاتها؛ لم تكن تخبأ خلف عقد فتحة المنصة لخلق الوهم.

ومع ذلك يصعب الوقوف في وجه الأيحاء القائم خلف عري الديكور التركيبي، وهو أن مجمل الأمر قد يكون ببساطة لغرض مالي- لم يكلف عرض «الزوج المخدوع الشهم» أكثر من مائتي روبلاً.

كان من المتوقع أن يتجه مايرخولد الثوري في هذه الفترة إلى التعبيرية الألمانية بهجومها العنيف على الرأسمالية الصناعية كأفضل مادة لتجاربه التركيبية. وبالفعل أخرج مسرحيتي تولر «محطمو الآلة» عام ١٩٢٢ و«الجماهير والرجل» عام ١٩٢٣. لكن مثالية «الإنسان الجديد» غير الواقعية في التعبيرية الألمانية لم تتضمن إلا إثارة بسيطة لأولئك الذين خاضوا ثورة دموية فعلية، ولذلك اتجه مايرخولد وجهة أخرى.

كانت تجربته الكبرى في التركيبية هي عرض ١٩٢٢ لمسرحية «الزوج

المخدوع الشهم» للتعبيري البلجيكي وكاتب الهزليات فرناند كرومليينك (عرضت لأول مرة في باريس من قبل لونييه- بو عام ١٩٢٠). أخرجها مايرخولد على مسرح الممثل ومثلها طلاب ورشته المسرحية .

مذكراً بمسلمة الممثل الفرنسي مونييه سولي «أي نص ليس إلا حجة» ، كان مايرخولد هرطقياً حين يتعلق الأمر بقتل عمل مؤلف ما . وهكذا أصبحت مسرحية «الزوج المخدوع الشهم» الحجة في معالجته لقصة كرومليينك البسيطة عن الطحان برونو ، الرجل الغيور جداً تجاه زوجته التي يفرض عليها أن تنام مع جميع رجال القرية كي يكشف عشيقها .

ولكي يهيء الخلفية التي صممها مع ليوبوف بوبوفا ، عمل مايرخولد على تجريد الخشبة من ستائرها وحدودها ومن كل صورة أو ديكور إلى أن وصل تماماً إلى لبنات الجدار الخلفي البشعة ، كان على الممثل أن يبدو وكأنه عار على الخشبة «مبتدئاً كل شيء من جديد . . . وكأنه في اليوم الأول من بدء الخليفة» . بعدئذ بنى مايرخولد على أرض الخشبة بناءً غير عادي مكوناً من اطارين هيكليين طويلين ، يربطهما ببعض بواسطة لوح طويل ينتهي بدرجات تنزل إلى أرض الخشبة . وخلفه رتبت مراوح مطحنة هوائية ضخمة وعجلة كبيرة باللونين الأحمر والأزرق ، وعليها الأحرف CR-MM-L-NCK مطبوعة باللون الأبيض لجعل دورانها ملحوظاً أكثر . كانت العجلة تدور مصدرة جلبة كبيرة كلما عصفت الغيرة ببرونو . يمكن جعل الفراغ المخصص للتمثيل تحت الطاحونة فناء أو غرفة طعام أو مكتب حسب الحاجة . كانت جميع الشخصيات ترتدي ملابس موحدة هي الوزرات* الزرقاء ، وكان التأكيد كله على التمثيل والممثلين الذين مثلوا على طريقة مهرجي الكوميديا ديلارتي وبهلواني السيرك ، غارقين بالحيل البارة والاياءات والوقوفات الغرائبية . يستشهد برون بوصف بوريس البرس لشخصية برونو التي مثلها ايغور لينسكي .

الوزرة: ثوب فضفاض يرتدي فوق الملابس العادية لوقايتها من الاتساخ .

برونو . . . جلس أمام الجمهور، وجهه شاحب وساكن، وبشرة لا تتغير، أسلوب خطابي رتيب، وإيماءات متماثلة كاسحة كان يصدر منولوجاته الفخمة الطنانة .

ولكن في الوقت ذاته، كان برونو هذا موضع سخيرة من الممثل الذي كان يؤدي حركات بهلوانية بارعة في أكثر لحظات توقد كلماته بالعاطفة وهو يتجشأ، ويقلب عينيه بشكل ساخر متحملاً أكبر معاناة درامية .

ولما كان هذا الأسلوب قد أحيا أسلوب الكوميديين الايطاليين في القرن السابع عشر، فقد جعل مايرخولد هذا العرض احياءاً للذكرى المثوية الثالثة لموليير . كانت طريقته الاخراجية مناقضة تماماً لطريقة رينهارت : لم يكن هناك فترة طويلة للكون الذهني ولانسحة التمثيل المفصلة . كان مايرخولد مخرج الارتجالات الالهامية والمستعد لتغيير رأيه في أية لحظة .

وبالاجماع، كان أعظم عرض قدمه في عام ١٩٢٦ وهو مسرحية «المفتش العام» لغوغول (كتبت عام ١٨٣٦) . كان مايرخولد متلهفاً لايجاد مسرحيات تناسب الجمالية السوفييتية، مسرحيات منتقاة بقصد بث الوعي السياسي في جمهورها، وقد بدا عالم غوغول الصغير المكون من طبقة الموظفين المحليين غير مختلف عن سان بطرسبرغ، وهكذا قرر ترقية الموظفين في المسرحية وزيادة عدد المستخدمين وبالمساعدة الاضافية لتقنيات تؤدي الى مشاركة الجمهور، أصبحت «المفتش العام» هجاءاً جريئاً للبيريوقراطية الجديدة، «اذ جمعت كل ماهوسي في روسيا في كومة واحدة» . لقد قيل عن هذا العرض بأنه الأروع في تاريخ المسرح الروسي، ويعتقد أنه استدعى قدراً من النقد يفوق ما حظي به أي عرض في تاريخ المسرح ذاته .

على الرغم من معانيه السياسية، عمل مايرخولد بمعنى من المعاني على تحويل رائعة غوغول الكوميديّة - حول ذاك الموظف الصغير الذي اعتُقد خطأ أنه موظف كبير - الى شيء قريب من المسرحية الشعرية . ومثل سترندبيرغ، فكر مايرخولد بصيغة موسيقية، وقد جاء عرضه، المكون من خمسة عشر

مشهداً، على ثط السوناتة . لقد كان مهتماً بالنبرة ووتيرة الأداء، وكانت جميع الكلمات والحركات خاضعة لايقاع مسيطر . بعض المشاهد عولجت بشكل كورسي، بقيام احدى الشخصيات بترنيم بعض السطور مصحوبة باستجابات متكررة من المجموعة . يروي ايمانويل كابلان كيف أجد استخدام كلمة مفتش في المشهد الافتتاحي :

فجأة، وكأنه بناء على أمر، وبشارة من عصا قائد الفرقة الموسيقية، يتحرك الجميع باهتياج، المزامير تقفز عن الشفاه، القبضات تنقبض والرووس تدور . يبدو آخر مقطع من كلمة «revizor» وكأنه يقرص الجميع . والآن تُهسّس هذه الكلمة همساً: بعضهم يهسّس الكلمة كاملة، والآخرين يكتفون بالأحرف الساكنة منها فقط، وأحياناً يكتفى بالـ (r) المملفوظة بنعومة . وتقسم كلمة (revizor) بشكل موسيقي وبكل شكل ممكن من التنعيم . فريق الموظفين الذين اجفلوا فجأة يفقدون السيطرة على أنفسهم ويختفون مثل صرخة . الجميع يتجمدون ويقعون صامتين، ينهض الضمير الأثم مدعوراً، وعندئذ يخفي رأسه المسموم ثانية مثل أفعى تتمدد ساكنة محتفظة بسمها القاتل .

وحين تقرأ الرسالة في نهاية المسرحية، وهذا ما يوضح الخطأ المضحك الذي وقع، ويسمع هذا الكورس مرة أخرى . في كتابه عن مايرخولد، يحدثنا الناقد الكسي الكسندروفيتش غفوزديف كيف أصبح الضيوف والموظفون الصغار عصبي المزاج، وأصدروا أصواتاً، وضحكوا وحدقوا بخبث، ثم ابتهجوا وأصدروا أصواتاً كاللدجاج . عندئذ هدأت المجموعة لبعض الوقت قبل اندلاع الصراخ والضجة مرة أخرى وبشكل أقوى من ذي قبل . لقد قارن غفوزديف هذا الاستخدام للكورس بالتوزيع الموسيقي للأدوات الموسيقية في أوركسترا سيمفونية كبيرة .

لقد عولجت الخلفية في هذه المسرحية بحرية نسبية في التصرف . غلفت الخشبة بنصف دائرة من حواجز من خشب الكابلي (الماهغوني) الفاخر

مصقولة بشكل جعلها لامعة . وقد احتوت الحواجز ثلاثة عشر باباً مزدوجاً على شكل سلسلة ، ومن حين لآخر كانت الحواجز المتوسطة تفتح لتسهيل دفع خشبة على شكل عربة مزودة بديكور معد مسبقاً للأمام أو سحبها للخلف . كان الديكور مزداناً بالثريات الفخمة ، وكان تصميم الملابس والأدوات الصغيرة ينم عن شيء من الترف . لكن الأثاث كان غير طبيعي بدقته المرفهة : أريكة منقوشة من طراز ريكاميه أكثر إثارة ، وخزانة ثياب متفخخة بشكل يدفع للاستياء أكثر من الأشياء الحقيقية ، وذلك لتتناسب مع وضعيات الشخصيات الغرائبية . لقد استخدمت الخشبة بكاملها - وأكثر من ذلك : في مشهد الحانة تم التعبير عن أهمية خبر دوبشنسكي عن وصول المفتش بجعل دوبشنسكي يتعثر بشكل متهور نازلاً الدرج ليختفي مباشرة عن النظر في فسحة الأوركسترا . وفي نهاية المسرحية امتدت الرقصة الختامية الى الصالة .

كانت الشخصيات فاخرة الملابس وكأنها في الأوبرا بوف* . وحسب ميخائيل كورينيفو مساعد مايرخولد ، كان المحافظ المختال «يرتدي قاووقاً ومعطفاً فضفاضاً ليبدو كضابط كبير مهيب المظهر من الحملة المجيدة ضد نابليون» . وقد تغيرت زوجته الرعناء أنا أندريشفا من امرأة ريفية لعوب الى «سيدة مجتمع يشعر أسود لماع معقود للوراء ، وكثفين مرمرين لامعين بيرزان من الحرير الفاخر الذي كان يلف جسمها المشير للشهوة» . قدمت هذه الشخصيات بشكل أساسي كما كانت ترى ذواتها . لقد أعطي خليستاكوف الكاتب المعوز الذي كان سبب كل المشكلة بديلاً ذا نظرة حزينة ، إنه الضابط الذي ساعد هذا الموظف الصغير في التحول الى شخصية المدلس المخادع . وقد انضم أيضاً الى خليستاكوف في الرقص مع أنا وابنتها ماريما ، إنه الحضور الساخر للبديل الذي يشير مسرحياً الى أية فكرة دخلت عقل خليستاكوف . وحتى بالنسبة للشخصيات الصامتة ، كان مايرخولد يبتكر عملاً وإيماءً ، كما

* اوبرا خفيفة مضحكة فرنسية كانت في القرن التاسع عشر .

تشير إحدى المخطوطات غير العادية عن بعض للتدريبات . وهكذا كان مطلوباً من الطبيب الذي يشرف على معالجة المحافظ أن يتكلم بلاتوقف بالالمانية ، وأن يتابع الكلام وهو يحرك كأس الدواء . ومن حين لآخر يناول المحافظ ملعقة دواء ويدور حول السرير ، ويضرب صدره ، ويضع لزقة خردل على قدميه ، ويحضن الجميع على الهدوء- كل هذا دون أن تفهم كلمة واحدة ، ودون فهم كلمة واحدة قيلت له .

لقد بلغ كل مشهد درجة من الأسلبة لم يسبق لها مثيل قط . ففي مشهد (الموكب) ، «سار خليستاكوف النشوان بمعطف فضفاض مساراً متعرجاً على طول الدرابزين مع جوقة من المتزلفين من وجهاء البلدة الذين كانوا يجارونه في كل حركة» . وحين استغرقت أنا في ذكرياتها عن عشيقها كابتن الخياله ، ظهرت فجأة من خلف الأثاث سلسلة من الضباط الذين أضناهم الحب ، وفي يد كل منهم باقة زهر ، وبطريقة متطنعة انتحروا الجميع . في مشهد «الرشوة» استرخى الموظف الصغير المخمور وقد غلب عليه النعاس في أريكة وسط الخشبة ، بينما ظهرت وجوه الموظفين الشبيهة بوجوه الجرذان في كل ممر ، وكلهم يعرضون رزماً من النقود في آن واحد . دس خليستاكوف النقود في جيبه «بحركة آلية كدمية ميكانيكية» ، لقد بدت الحادثة بكاملها وكأنها حلمه وهو منتشٍ .

في بداية كل مشهد كان الممثلون يتجمدون ، وبعدئذ يأخذون فجأة بالكلام والحركة وكأنهم دمي . وفي النهاية ، بعد الرقصة الغريبة عبر الصالة ، كان هناك لوحة حية نهائية ثم اطفاء كامل للألوان لبضع لحظات ، وحين استعيدت الاضاءة مرة ثانية كان الممثلون الحقيقيون قد استبدلوا بدمى عارية ، مثبتة في وقفات مطابقة لوقفات الممثلين الذين شوهوا قبل لحظات ، وكأن المطلوب هو الايحاء بأن مثل هؤلاء البشر سيقون ضحايا قدرهم الغاشم والى الأبد .

سمى مايرخولد مثل هذه الارتجالات المتكلفة (ألعابه المسرحية) . وهي

تعود بأصلها الى الكوميديا ديلارتي والى موليير، وقد كانت مميزة لجميع عروض مايرخولد الأخيرة. وكان المقصود هو الاعتراف بحقها في أن تعيش، كان يصنف نفسه في البرنامج على أنه «مؤلف العرض المسرحي». وحين قدم في عام ١٩٣٥ أمسية من «الفودفيل» ذات الفصل الواحد لتشيخوف مكونة من «اليوبيل»، «الدب» و«الاقتراح»، وجد ما لا يقل عن ثلاث وثلاثين حالة اغماء لشخصية ما، يصبح فيها شاحباً، يقبض على صدره أو يطلب الماء، وكلها ايماءات خاصة بأسلوب تشيخوف الأكثر تهريجاً. هكذا عمل مايرخولد على جعل الاغماء هو الفكرة المهيمنة في عرضه، وسمى العرض «٣٣ اغماء» لقد بالغ في كل جزء من العمل الى درجة الاضحاك وقدمه مصحوباً بالموسيقى المناسبة، حتى وإن كان هذا، الى حد ما، على حساب جودة الكل.

أصبحت صحافة الواقعية الاشتراكية بالدعر جراء معالجة مايرخولد لـ «المفتش العام». ومنذ ذلك الوقت، اتهم بأنه رجعي، بل صوفي معاد للاشتراكية. وبعدئذ صارت الكلمة التي تطلق على الفنانين الذين لم ينسجموا مع جمالية الواقعية الاشتراكية هي «شكلي» وهي ما صار يطلق على «محبى الجمال» الذين اختاروا «الابتعاد عن الحياة الواقعية». وكان من نتيجة هجوم البرافدا على «الحمام العمومي» لماياكوفسكي ١٩٣٠ كعمل اصلاحي أن انتحر هذا الشاعر. وقد جاء الموقف الرسمي للدولة من «الشكلية» في كلمة جدانوف لعام ١٩٣٦. وهكذا وجد مايرخولد عمله موضع احتقار، وفي عام ١٩٣٨ اغلق مسرحه. في ١٩٣٩، أعلن رفضه للواقعية الاشتراكية فاعتقل بعد ذلك مباشرة. وفي العام ذاته قتلت زوجته، كما اعتقد أن مايرخولد ذاته قد قتل في السجن عام ١٩٤٠. ولحسن الحظ انقذت سمعة مايرخولد في فترة التحرر الثقافي إثر موت ستالين عام ١٩٥٣، فنشرت كتاباته في مجلدين عام ١٩٦٨. وهي تتضمن بعض أهم الوثائق عن مسرح القرن العشرين.

٩- التعبيرية في روسيا السوفييتية: كتاب ومخرجون

«حياة الإنسان» ١٩٠٧ «توراندوت» ١٩٢٢

لم يكن ستانسلافسكي ومايرخولد وحيدين في السنوات السابقة أو اللاحقة مباشرة للثورة في روسيا. والآن يبدو الربع الأول من القرن العشرين على أنه أغنى فترة في تاريخ المسرح الروسي.

اشترك مؤلفان مسرحيان روسيان في قيادة الهجوم على الواقعية، حتى وإن كانا، إلى حد ما، قد مزجاً بشكل غير محدد كلا الأسلوبين الرمزي والتعبيري اللذين وجداهما شائعين في الغرب. لقد اختار ليونيد أندرييف (١٨٧-١٩١٩)، الذي ورد ذكره في الجزء الثاني أيضاً، طريقة مترلينك التشاؤمية في تفريع الذات. لقد بدأ كتابة المسرحيات في عام ١٩٠٥ بعدما أثبت نجاحه ككاتب قصة، وفي ١٩١٦ كان قد كتب عشرين مسرحية طويلة وثمان من ذوات الفصل الواحد.

كتب «حيان الإنسان» خلال اثني عشر يوماً عام ١٩٠٦، ومع أنها لم تكن تنسجم مع خط مسرح الفن بموسكو، حاول ستانسلافسكي اخراجها بأسلوب تعبيري في عام ١٩٠٧. إنها مسرحية أخلاقية حديثة يتم فيها تعقب الإنسان خلال خمس مراحل من حياته منذ الولادة وحتى الموت. واندريف يكتب عن هذه المراحل، لأك «فصول» وإثما ك «صور»- على طريقة كليشيات ديورر Durer الخشبية. وكما في نموذجها الأصلي القروسطي، ليس للشخصيات سمات فردية، وإثما تحمل أسماء تحدد جنسها مثل (المرأة العجوز)، (الشاب) وهكذا. في شخصية (شخص ما بالرمادي) المخيفة، يكون الإنسان مطارداً في كل خطوة يقوم بها من قبل قدره، وفي الأخير يموت

في الظلمة على أصوات أوركسترا حديثة حادة ومتنافرة النغمات ومما يشير الاهتمام أن مايرخولد عرض هذه المسرحية في سان بطرسبرغ في ذاك العام بالذات . كان توجهه أكثر تشدداً، استخدم خشبة عارية ومكياج شخصيات غرائبي مبالغ فيه . لقد أعطى مايرخولد أهمية أكبر لشخصية (شخص ما بالرمادي) الذي وقف بوجه خالٍ من أي تعبير في إحدى زوايا الخشبة طيلة العرض وهو يحمل شمعة تحترق بشكل مشؤوم تتناقص قليلاً مع كل مشهد . وبدلاً من أن يمثلوا بهاء وبهجة الحياة البرجوازية على الأرض، كان على الراقصين في الحفلة بالمشهد الثالث، كورس (الأعداء) و(الأصدقاء)، أن يتحركوا كأشخاص آليين مضبوطين على وجوههم تعابير كثيفة وهم يرقصون على أنغام موسيقا متنافرة الأنغام يعزفها ثلاثة موسيقيين منهكين . وإجمالاً، هي معالجة أكثر تشاؤماً وأكثر تعبيرية في مظهرها . في عام ١٩٠٨ ، حين أعاد أندرييف كتابة المشهد الأخير ، مشهد موت الرجل سكراناً في الحانة ، غير كورس السكارى الى كورس من الورثة الجشعين لكي يكون صدى لكورس المشهد الأول المكون من الأقارب الذين كانوا حاضرين عند الولادة . وباعتبارها ، من وجوه عديدة ، مسرحية تحمل بذور تطورات لاحقة ، فإن «حياة الانسان» تعرضت لتحدي بعض أعضاء المائة السود اللاسامية الذين كانوا المسؤولين عن قتل اليهود في يوم الفصح عام ١٩٠٣ ، ونتيجة لذلك حظرت هذه المسرحية في أوديسا وأماكن أخرى حيث خشيت السلطات وقوع اضطرابات مدنية .

كان نيكولاي افرينوف (١٨٧٩-١٩٥٥) ، أحد منظري الحركة الجديدة المشهورين ، كاتباً غزير الانتاج ، متعدد المواهب ، ممثلاً ومخرجاً ومؤلفاً مسرحياً وموسيقياً . لقد خلف مايرخولد في ادارة مسرح كوميسار جيشسكايا عام ١٩٠٨ ، وهكذا كان قادراً على ممارسة تأثير أكبر من تأثير أندرييف على الممارسة المسرحية . وكان واحداً من القلائل الذين كانوا مستعدين لمهاجمة الواقعية التشيخوفية مباشرة ، وفي كتابه «المسرح في الحياة»

(المكون من ثلاث مجلدات من مقالات «المسرح للمرء ذاته» التي كان قد نشرها بين ١٩١٥ و ١٩١٧) قدم نقداً ساخراً لعمل مسرح الفن بموسكو. لو كان ستانسلافسكي منطقياً في تقديمه نسخة مطابقة للحياة في عرضه لمسرحية تشيخوف «الأخوات الثلاث»، كما قال (أفرينوف)، لكان استأجر بيتاً صغيراً في إحدى ضواحي موسكو، وكان على الجمهور أن يأتي بحجة أنه يبحث عن شقق سكنية، وعندئذ ينظرون من ثقب المفتاح أو الباب الموارب، فيزورون هذا البيت في الصباح والظهر والمساء «وحتى في الليل حيث تود لو تراه يحترق».

كانت النظرية التي يعتمد عليها تفكير أفرينوف صريحة، وسابقة بشكل من الأشكال للنظرية التعبيرية. مادمناً في الحياة وباستمرار «نلعب دوراً» كأطفال وبالغين - بالملايس التي نرتدي وبالطقوس القليلة التي نمارس - فان على الحياة في المسرح أن «تُمسرح» بقوة، ويجب ألا يسمح للجمهور بأن ينسى أين هو. إن مونودراما أفرينوف «مسرح الروح» ١٩١٢ تمسرح نظريته جزئياً. ففي هذه المسرحية تظهر الشخصية ذاتها، (الإنسان) في ثلاثة أدوار مختلفة، وكل منها يمثل جانباً من شخصيته الكلية: العقلاني، العاطفي والروحي. وتبعاً لذلك، حين تظهر (المرأة) على المسرح، تبدو أيضاً بشكل مختلف مع كل من الشخصيات الثانوية. لقد تمسك أفرينوف، المتجدد دائماً، بالنظرية القائلة بأن على المسرحية أن تقدم «الذات الباطنية» لمؤلفها بطريقة تبدو الشخصيات فيها على أنها «أنا» إلى الـ «الأنا الآخر» للمتفرج. لقد تبنى أفرينوف هذا الموقف البيرانديلي في التأليف المسرحي في مسرحيته «الشيء الرئيسي» ١٩١٩ التي تؤكد أن الكائن البشري يحتاج إلى وهم السعادة وتبين كيف يمكن تلبية هذه الحاجة فعلياً عن طريق الوهم المسرحي.

كان واضحاً أن أفرينوف ليس بالكاتب المناسب للمضي بعيداً في عصر الواقعية الاشتراكية السوفييتية، لذلك هاجر في عام ١٩٢٥. لقد كانت تشاؤميته الاستبطانية بنفس شدة تشاؤمية أندرييف، إلا أن اللهجة المسرحية الساخرة بحدة

التي استخدمها اعتمدت بوضوح أكبر على التطورات التعبيرية . وكل منها آثار
اعجاباً حماسياً في زمنه ، وكلاهما الآن في عداد المنسيين .
كان الكسندر تايروف (١٨٨٥-١٩٥٠) المخرج الذي تأثر مباشرة
بمايرخولد ، والذي اختلف مع مسرح الفن بموسكو في عام ١٩١٤ وأسس مع
زوجته ، أليس كونين ، مسرح كاميرني (مسرح الحجر) . «و شيئاً فشيئاً تحول
هذا المسرح الى مختبر تجريبي في بحوث علم نفس الأمراض (البحوث
السيكوباتية)» ، لقد طرح وشرع في تكوين «مسرح بلا قيود» تدخل فيه جميع
الفنون في تركيب واحد . تضمنت رؤيته خشبة مأهولة براقصي الباليه ، ممثلي
الايماء ، مهرجي مسرح المنوعات ، ممثلي السيرك ومغنيي الأوبرا . كانت
عروضه تقوم شكلياً على نمط من الحركة المؤسلبة والكلام المنغم - حتى أنه
تحدث عن تمثليه كـ «أدوات موسيقية» .

كان يؤمن أن على الممثلين ، مثل الراقصين ، أن يبدأوا تدريبهم في سن
السابعة من العمر ، وأن تتضمن تمارينهم الحركات البهلوانية والمبارزة
والتناظر الایقاعي . ولتصميم الديكورات ، اعتمد على أفكار آيبا عن الضوء
والفراغ ، اضافة لاعتماده على المستويات التركيبية والمصاطب والأدراج التي
عرف بها مايرخولد . وخلافاً لمايرخولد ، على كل حال ، آمن تايروف بأنه
يجب اعطاء الممثل حرية أكبر ليرتحل أدائه الخاص ، كما حاول الحفاظ على
ذلك النوع من التركيز الانفعالي المرتبط باخراج ستانسلافسكي . شملت
أشهر عروضه مسرحية راسين «فيدر» و«سالومي» لوايلد كأوبرا ، وعرضاً لـ
«النورس» قدمه الممثلون بملابس سوداء كلياً على ستائر سوداء بشكل
كامل . وهذا ماكان يصعب تسميته مسرحاً للشعب ، ولذلك سرعان ماواجه
تايروف مشاكل مع الحزب .

كان الممثل يفغيني (يوجين) فاختانغوف (١٨٨٣-١٩٢٢) أكثر تلامذة
ستانسلافسكي موهبة واخلاصاً . وهو أيضاً ممن اجتذبتهم ردة فعل مابعد
الثورة ، ولكن بتطرف أقل . لقد شعر أن تقنيات مايرخولد المتطرفة كانت تميل

الى كبت المشاعر الحقيقية، ولذلك بحث عن طريقة للتوفيق بين البراعة المسرحية والواقعية .

انضم فاختانغوف الى مسرح الفن بموسكو عام ١٩١١، وكان في البداية أكثر واقعية من ستانيسلافسكي ذاته . وحين أسس فاختانغوف الاستديو الثالث في مسرح الفن بموسكو عام ١٩١٤، طرح نظرياته للممارسة بنجاح أكبر . وفيما بعد، حمل هذا المسرح اسمه، وعند موته انتقلت ادارة هذا المسرح الى مايكل تشيخوف، ابن أخ المؤلف المسرحي .

سمى فاختانغوف توجهه شكلاً من «الواقعية الخيالية» مشيراً بـ «الخيال» الى شكل وبنية العرض وبـ «الواقعية» الى معالجة مشهد ما ضمن الكل . كان ذلك دمجاً لأبداعية مايرخولد المسرحية وبحث ستانيسلافسكي عن الحقيقة النفسية . وقد قدم هذا التوجه المزوج معالجة خلاقة للوجود الحقيقي معتقداً، كما قال فاختانغوف، أنه «بحق وجد أن الأساليب المسرحية تبعث حياة حقيقية في المسرحية على الخشبة» . من خلال هذا المفهوم كان يأخذ بتعريف الشاعر ماياكوفسكي للفن حين قال بأنه «ليس نسخة عن الطبيعة، وإنما الاصرار على تشويه الطبيعة طبقاً لانعكاساتها في وعي الفرد» . (مقتطفة من كتاب ل. ن. كيربي «المسرح الكلي» ص ١٥١) قد نقر بأن هذا وجه آخر للتعبيرية . كان الممثل عند فاختانغوف قادراً على إعادة تقديم انفعال واقعي، وفي الوقت ذاته يبقى واعياً بشكل شعوري لما كان يفعله . كان شاهده يرى مايقوم به وكيف يقوم به . لم تكن الكلمات على الخشبة موجهة بقصد اثاره المتفرج، وإنما لاقناعه دون الاعتماد على الأسلبة . إن تركيب فاختانغوف المناسب للأساليب قد حدد الطريق، في الواقع، لمعظم الاخراج الحديث في كل مكان .

قبل وفاته المبكرة، كانت هناك أربعة، عروض رئيسية ميزت توجه فاختانغوف نحو الواقعية الخيالية . لقد افتح المسرح الجديد للاستديو الثالث في عام ١٩٢١ بمسرحية مترلينك «معجزة القديس انطوني» . فمن خلال

مشاهد من «الواقعية الداخلية» الشديدة تسير على طريقة ستانسلافسكي، أدخل فاختمانوف حيلاً تعبيرية مبالغاً فيها لتأكيد نقطة ما بشكل لابس فيه. لقد استخدم الايماء والمكياج الغرائبي لهجاء البرجوازية الفرنسية- بخيل، مثلاً، يرفع راحتي يديه عالياً والأصابع مطبقة. إن حركة الأشخاص الآلية قد حولت المسرحية الى فارس متجههم. وفي العام ذاته، قدم فاختمانغوف «أريك الرابع» على مسرح الاستديو الأول حيث قام مايكل تشيخوف بالدور الرئيسي. كان ديكور الخشبة على شكل متاهة من الممرات والأدراج توحى بغرابة أطوار عقلية هذا الملك المجنون، كما فسر معظم الحدث من خلال عينيه. أما أفراد الحاشية فقد قدمت أدوراهم على شكل دمي، ولكن -لخلق تباين مؤثر- قدم عامة الناس بشكل واقعي.

وفي حين كان يموت نتيجة السرطان في عام ١٩٢٢ قدم فاختمانغوف أروع عروضه. كان أحد هذه العروض مسرحية شلوم أسكي باللغة اليديشية* «الروح الشريرة» ١٩١٨ والتي كانت قد كتبت بالأصل لتقدم على مسرح الفن بموسكو عام ١٩١٤ لكنها حظرت. عرضت لأول مرة في وارسو عام ١٩٢٠، وحين أصبح مسرح هابيمانا الناطق بالعبرية مشروعاً بعد الثورة، أخرجها فاختمانغوف في استديو مسرح هابيمانا في موسكو. وهو العرض ذاته الذي تنقل متجولاً في عامي ١٩٢٦ و ١٩٤٨. لقد كان مثال الدقة والانضباط المتطرفين، ومثل بالأسلوب الغرائبي الشائع بين سكان الغيتو، الأسلوب الذي يماشى المضمون الصوفي لهذه المسرحية، ويساعد كل شخصية في الوصول الى نوع من الواقعية في ايقاع تمثيلها.

كان آخر عروض فاختمانغوف على مسرح الاستديو الثالث عام ١٩٢٢ هو النسخة الأساسية من مسرحية كارلو غوزي «توراندوت»، وهي حكاية جن صينييه مسرحية تراجيكميدية «تعود لعام ١٧٦٢. إنها قصة الأميرة

* اليديشية: Yiddish لهجة من لهجات اللغة الألمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية وينطق بها اليهود في الاتحاد السوفييتي وبلدان أوروبا الوسطى، وتكتب بأحرف عبرية.

توراندوت والألغاز الثلاثة التي يجب على طالبي يدها أن يحلوها اذا كان لهم أن ينجوا من عقوبة قطع الرأس . وكما في أية قصة خرافية، ينجح الأمير كلاف في نيل رضاها والنجاة برأسه . صمم ديكور العرض الرسام التكعبي أي . نيفنسكي بالشكل المشابه لتكوين مايرخولد للمنصات والممرات والشرفات، وقد جعل الحدث معاصراً من خلال حيل مثل جعل الملك يحمل مضرب تنس بدلاً من الصولجان . لقد أدخلت شخصيات عالم الكوميديا ديلاوتي في نسيج العرض مثل بنتالون وتروغوالدينو وتارتاغليا، وبدا الممثلون يرتجلون في مجال الملابس والأثاث - أحدهم لف منشفة على رأسه كعمامة، وآخر ربط وشاحاً حول ذقنه كلعبة .

وعلى الرغم من هذه الحيل، حمل الأداء في طياته التباساً مستعصياً . فمن جهة، عبر كلاف والأميرة عن معاناتهما بصدق، وهكذا استطاع الجمهور أن يتعاطف معهما، ولكن من جهة أخرى كان كل تأثير انفعالي معرضاً لأن يقطع تهكمياً بالضحك . فمثلاً وصف ولیم كوك هذا العمل بمايلي :

حين أكمل الممثل الذي يقوم بدور باراك تحولاً صغيراً باتجاه الواقعية الداخلية بمسح دموع حقيقية وهو يخبر كلاف بموت أمه اندفع تارتاغليا من جانب المسرح ومعه وعاء الخلاقة، فجمع دموع باراك ثم عرضها على الجمهور كـ «برهان» ساخر على الصدق العميق في تصوير باراك . (جريدة المسرح التربوي، أيار، ١٩٦٧) .

كان ممثلو هذا العرض قادرين على خلع وارتداء القناع الواقعي بارادتهم، يمثلون الدور ويلقون عليه في آن واحد بطريقة رسخها بريخت فيما بعد . وعلى كل حال، لم يكن تأثير فاختانغوف هو تغريب بريخت بعد، طالما ظل هذا الروسي يتوقع من جمهوره الاحساس بانفعال ما بالطريقة المألوفة .

كانت السمة الاجمالية لعرض «توراندوت» هي المرح والبهجة . كان

الممثلون يرتدون ملابسهم، وعمال المسرح يعدون المشهد على مرأى من الجمهور. وكانت الموسيقى تعزف على الأمشاط والمحارم الورقية. ومع أن العرض قد قدم بتفاصيل دقيقة، تميز بالتأثير اللطيف للعفوية وكأنه تجربة في الخلق الدرامي شارك فيها الممثلون والجمهور بسرور. استمرت هذه المسرحية لأكثر من ألف عرض.

وحسب روح العصر، تصور فاختانغوف فرقته المسرحية كـ «تعاونية»، حيث تقوم الفرقة ذاتها باختيار المسرحية التي ستعرض، وتعين مخرجاً من صفوفها. ولم يكن للمخرج أن يتصرف مستبداً بأمره مثل مايرخولد، وإنما مساهماً مثل غيره. يكتفي بمجرد تقديم الأفكار للنقاش وأخذ الموافقة قبل الشروع بالتدريبات، وبهذه الطريقة يصبح جميع أعضاء الفرقة شركاء في مشروع ابداعي. وكما كان الحال، لم يحاول مسرح فاختانغوف وضع هذه المثل المثيرة للتساؤل موضع الممارسة إلا بعد موت فاختانغوف.

درس نيكولاي بافلوفيتش أوخلوبكوف (١٩٠٠ - ١٩٦٦) على يد مايرخولد وعدل أسلوب استاذه التعبيري، لكنه كان مثله استعراضياً وديكتاتورياً.

بدأ عمل أوخلوبكوف الهام على المسرح الواقعي في موسكو، ذاك البناء الصغير جداً بسعة ٣٢٥ متفجراً فقط. بدأ هذا المسرح نشاطه باسم الاستديو الرابع في مسرح الفن بموسكو، وأصبح أوخلوبكوف مديراً له في عام ١٩٢٣. وتقول الرواية إنه كان يحضر محاضرة لمكسيم غوركي أصر فيها الجمهور، نظراً لنقص الأماكن، على الجلوس حول المحاضر على المنصة، ونتيجة لذلك فتنوا به. ومنذئذ قرر أوخلوبكوف تقديم عروضه في مسرح دائري. لقد استبعد شكليات عقد فتحة المنصة بوضع المقاعد على الخشبة وترتيب منصات لمثليه بين المتفرجين وحولهم.

كان بعض ممثليه يمثلون في الممرات ضمن الصالة، بل حتى على جسر فوق الرؤوس. إن سلسلته المكونة مما سماه «رسوم تخطيطية إخراجية» على

(المسرح الواقعي) قد فهمت على أنها تحضير لعروض أكبر سوف تلي - كان لديه أمل بمسرح شعبي مصمم لاستيعاب ثلاثة آلاف متفرج. أحد أفضل مراقبي المسرح الروسي من الغربيين، نورس هوغتون، يكتب في «ريتورن انفيجمنت» أن ستانسلافسكي حاول إلغاء المسرح من المسرح. وبشكل مناقض لذلك .

يقول أوخلوبكوف، في الحصة «نحن لا نذهب الى المسرح لننسى أننا في المسرح. إننا نذهب اليه لأنه يبعدنا عن الحياة. إنه كالذهاب الى السيرك. هناك نقبل التقليد المتعلق بوجتي المهرج البيضاوين، فمه الأحمر الضخم وحذائه الهائل المرفرف. ولن نخدع لنفكر أن هذا «حقيقي». إنه مهرج وهذا كاف بالنسبة لنا.

كانت نية أوخلوبكوف هي نقل الحدث الى منطقة المشاهد، وجعل الخشبة ثلاثية الأبعاد بشكل حي، وأن يحقق من خلال العرض نموذجاً من «التفاعل الخلاق» بين الممثل والجمهور.

لقد جرت عليه تجاربه في مجال الفراغ المسرحي الاتهام بالشكلية مثلما كانت نتيجة تجارب أخرى بالنسبة لمايرخولد، لكن أوخلوبكوف كان محظوظاً إذ استطاع العودة للظهور بعد موت ستالين. في ذلك الوقت، كان هو الذي قدم بريخت الى روسيا من خلال عرض «الأم شجاعة». وفي عام ١٩٦٢ قدم مسرحية «ميديا» ليوريديس كعرض فخيم حسب تقليد رينهارت في قاعة تشايكوفسكي الواسعة التي كان مايرخولد وضع تصميمها بالأصل. في هذا العرض، شغل وسط المدرج، ليس فقط بكورس يوريديس التراجيدي، وإنما أيضاً بأوركسترا سيمفونية كاملة وكورس من مائة صوت.

لقد تحدث غيورغ توفستانوغوف باسم المسرح الروسي ككل حين قال «كان مايرخولد شكلاً، وستانسلافسكي مضموناً. إننا نعتقد أنهما مركب ناجح جداً». والصحيح أن هذين التأثيرين المسرحيين الكبيرين في الأزمنة الحديثة، رغم تضادهما الكامل، انتجا من خلال التوتر الناشئ بينهما موجة

من المخرجين والعروض الروسية البارزة . وعلى الرغم من كل التجريب في مجال التقنيات الجديدة، بصعوبة يمكن الادعاء أن المسرح السوفييتي الجديد قد أعطى الكثير من المؤلفين المسرحيين الجدد أو الكثير من المسرحيات الجديدة . فلم يكتب غوركي سوى مسرحيتين أخريين بعد الثورة ، واستقبلت مسرحيتا فلاديمير ماياكوفسكي الهجائيتين الرفيعتين ، «البق» ١٩٢٩ و«الحمام العمومي» ١٩٣٠ استقبالا مشوشاً جداً .

* * *

١٠- التعبيرية في أمريكا: أونيل

«الامبراطور جونز» ١٩٢٠

«القرء الكثيف الشعر» ١٩٢٢

كان الهجوم على غوردون كريغ كمصمم ديكور من قبل مواطنه الأمريكي المعاصر له لي سيمونسون (١٨٨٨-١٩٦٧) في كتابه «الخشبة هي الديكور» ١٩٣٢ هجوماً على رومانسي من قبل رجل مسرح عملي . لقد كان سيمونسون جاداً تجاه مسألة تجاهل كريغ للمشاكل التقنية . كان كريغ يضع تصميماً لـ «جرف صخري شامخ ويضع غيمة على قمته» متوقفاً أن «المادة في النهاية سوف تنصاع للروح بشكل ما ، في مكان ما ، في زمان ما» . إلا أن تهكم سيمونسون لم يكن يعني أن المسرح الأمريكي مسرور لتجاهل كل ما ليس واقعي . لقد أعجب سيمونسون بأبيا الى درجة ترجمة أعماله الى الانكليزية ، كما أنه مع زميله مصمم الديكور والمخرج روبرت ادموند جونز (١٨٨٧-١٩٥٤) لم يتوقفا عند تمثل النظريات الجديدة عن الفراغ والضوء ، وإنما وضعها في الممارسة بنجاح .

لقد انضم سيمونسون لي الى لورانس لانغزليؤسس فرقة واشنطن سكوير بلايرز في غرينوتيش فيلليج عام ١٩١٥ بهدف محدد هو تعريف أبناء نيويورك على الدراما الأوربية الجديدة ، ولكن فيما يخص الجانب الذي نحن بصدده كان جونز هو الذي يتمتع بالقسط الأكبر من الأهمية . لقد كان روبرت ادموند جونز هو الذي ساعد يوجين أونيل (١٨٨٨-١٩٥٣) على الانطلاق كمؤلف مسرحي تجريبي . عمل جونز مع رينهارت في برلين ، وفي عام ١٩١٥ شكل هو وجورج كرام («جيج») كوك وسوزان غلاسبل وآخرون فرقة هواة وسموا أنفسهم بروفتستاون بلايرز ليقدموا عروضاً صيفية في بروفتستاون

عند نهاية رأس كود. وحين انتقلوا بعد ذلك مباشرة الى نيويورك، حافظوا على اسمهم وأثبتت هذه الفرقة أنها حاضنة الاخراج والتأليف المسرحيين اللاتجاريين الطليعيين والمحليين. انضم أونيل الى فرقة بروفنستاون-بلايرز في عام ١٩١٦.

كان جونز يؤمن أن على المسرح، على غرار بقية الفنون في ذاك الزمن، أن يوضح مكنون العقل اللاواعي. وعلى المخرج ومصمم الديكور معه أن يتشربا الجو العام للمسرحية كي يكتشفا طبيعتها الجوهرية، وبعدئذ يحاولان خلق البعد المادي الذي يوحى بـ «حلول عالم بصري». ومادامت السينما تستطيع التفوق على المسرح في الواقعية التصويرية («لاشيء يمكن أن يكون فوتوغرافياً كالصور الفوتوغرافية»)، فإن استخدام الأفلام قد حرر الخشبة من المظاهر الحرفية وأعادها للخيال. «فكر بالأمر» كتب جونز في بيانه الذي يعرض فيه آراءه «الخيال المسرحي»، «لم يبق مكان للغرف المسرحية الحسنة المظهر، الجيدة الأثاث التي ينقصها جدار واحد». وفي وقت من الأوقات، تساءل فيما اذا كان بالامكان جمع الصور السينمائية مع الصور المسرحية، وبهذا الشكل تكشف في آن واحد العقل الواعي واللاواعي، لكنه كان يعود باستمرار الى طرحه بأن المسرح لا يحتاج للايهام بل للتلميح. لقد كان رأيه المتميز هو:

في الواقع إن أفضل ما يمكن أن يجري في مسرحنا في هذه اللحظة هو أن يقدم للكتاب المسرحيين والممثلين والمخرجين خشبة عارية لا يمكن وضع أية مناظر عليها، وأن يقال لهم عندئذ إن عليهم أن يكتبوا ويمثلوا ويخرجوا لهذه الخشبة. وبسرعة سيكون لدينا أكثر مسارح العالم اثارة.

كان هدفه الخاص هو منصة بسيطة «مقتصدة في التفاصيل، غنية بالايحاء» واحدة مثل خشبة شكسبير تستطيع حمل دفع متواصل من الحدث المتغير، كان يريد خشبة حية بالممثلين لا بخلفيتها.

وكمصمم ديكور، آمن جونز باستخدام أية حيلة بسيطة تثير المشاعر

والذكريات وتمسك بالجو العام للمسرحية . وقد اعتمد بحرية على الأفكار والأساليب التعبيرية والرمزية . في عام ١٩٢١ صمم ديكور «ماكبت» التي مثلها ليونيل باريمور التي أخرجها آرثر هوبكنز ، وجعل من هذا العرض الممل الى حد ما نقطة تحول . لقد روى كينيث ماغروان في «مجلة فنون المسرح» في نيسان ١٩٢١ أن جونز خلال العرض «حاول من خلال شكل له دلالة خلق خلفية تجريدية تعبر عن العلاقات الروحية لهذه المسرحية» . كانت المشاهد الرئيسية محاطة بالستائر السوداء ، مع وجود ثلاثة أقنعة فضية عملاقة معلقة فوق الديكور للإيحاء بالقوى الخفية المؤثرة على الشخصيات . كانت عقود قوطية متنافرة تبدو وكأنها اما ترتفع الى السماء ، أو- كما تطلب الحدث- تنقلب وتسقط . وكتيجة لذلك عمل تصميم جونز للديكور على تشجيع «احساس هاجسي مخيف قاهر» وأوحت المناظر بـ «فكرة انفعالية بدلاً من واقع مادي» . وفي كل الأحوال ، إن الديكورات التي صممها جونز لمسرحيات أونيل التجريبية : «الامبراطور جونز» ١٩٢٠ ، «رغبة تحت شجر الدردار» ١٩٢٤ ، «الإله الكبير براون» (التي أخرجها جونز أيضاً عام ١٩٢٦) و«الحزن يليق بالكترا» ١٩٣١ ، قد كونت صورة تجاوزت حدود الواقعية تماماً .

سبقت الإشارة في الجزء الأول الى أن الاندفاع الأساسية للدراما الأمريكية الجديدة كانت باتجاه واقعية إبسن ويعدئذ واقعية تشيخوف ، وبالتأكيد تابع أونيل كتابة مسرحيات واقعية بشكل متقطع . وعلى كل ، وفرت له فرقة بروفنستاون بلايرز خشبة لتقديم تجاربه المضادة للواقعية فترة حوالي عشر سنوات . وفيما بعد ، حين أصبحت واشنطن سكوير بلايرز هي مسرح غيلد في عام ١٩١٨ ، وجدت التعبيرية الأوروبية مكاناً لها في نيويورك . وهكذا قدم مسرح غيلد خلال العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ليس فقط عروضاً محلية ، وإنما مسرحيات مثل «من الصباح حتى منتصف الليل» لكاييزو و«رقصة الموت» لسترنديبرغ و«الجماهير والرجل» لتولر . في رسالة

الى فرقة بروفنستاون بلايرز عام ١٩٢٢، قال أونيل كان يريد تقديم مسرحية قديكند «روح الأرض» و«موسيقا الشبح» لسترندبيرغ و«المقنعون السود» لاندرليف.

كل هذا للدلالة على درجة الاهتمام الأمريكي بالتعبيرية، وقد كان هناك أيضاً سبب نفسي يعزز ذلك. فالفلسفة الاقتصادية التقليدية القائمة على الاقتصاد الحر في الولايات المتحدة، باعتمادها المتفائل على الفردية، كانت تنتمي الى فترة ما قبل هدنة ١٩١٨. ثم شهدت السنوات التالية للحرب خيبة أمل فكرية وانهيار ماسمي بـ«الحلم الأمريكي». وبما أن المسرح يعكس روح عصره، فقد اتجه أونيل الى التعبيرية الجديدة، وخصوصاً سترندبيرغ، بحثاً عن شكل يعبر بطريقة أفضل عن خيبته هو. وقد تابع رسم شخصيات مأخوذة من الواقع، وكتابة حوار جديد أمريكي بشكل واضح وذو مسحة واقعية، إلا أنه اعترف بسترندبيرغ ك«رائد لكل حداثة» في المسرح، وأعظم مفسر في المسرح للصراعات الروحية المتميزة التي تكون الدراما - الدم - في حياتنا هذه الأيام.

إن الفلسفة التي تستند اليها التعبيرية الألمانية، كما فهمت في البداية، بما يعزمها على التعبير عن العقل اللاواعي المتمرد، قلما انتقلت خارج البلاد، لكن تقنياتها جذبت أونيل وقلّة من الكتاب المسرحيين الأمريكيين. إن قراءة أونيل للتراجيديا الاغريقية، سترندبيرغ، قديكند وفرويد دفعتة للتوجه الى التعبير به كطريقة لصياغة بيان شخصي أكثر.

إن صلاته بجونز وبروفنستاون بلايرز ضمنت له البقاء على اتصال بأخر التطورات، فكان قادراً على اختبار امكانيات حيل مثل المونولوج الداخلي والتشخيص الرمزي والأقنعة. وفي الوقت ذاته، ضمن احساس أونيل الملح بالتهكمية المأساوية أن يكون ما يكتبه أكثر من مجرد بحث سطحي عن الحداثة، وأن يكون لنموذجه الجاد تأثير قوي على قدرة المسرح الأمريكي على التخلص من روابطه بالمسرح الأوربي.

إن الدليل على اهتمام أونيل بالتعبيرية الألمانية تحديداً متناقض بعض الشيء . ففي كتابه عن التأليف المسرحي ، يروي بارت كلارك عن أونيل قوله إنه لم يفكر كثيراً بمسرحيات كايزر لأنها كانت «أكثر سهولة مما ينبغي» ، وقال أيضاً إنه لم ير أية مسرحية تعبيرية على الخشبة قبل مشاهدة «من الصباح حتى منتصف الليل» في نيويورك عام ١٩٢٢ ، أي بعد أن كتب «الامبراطور جونز» و«القرود الكثيف الشعر» . لكن المنهاج الدراسي لجورج بيرس بيكري جامعة هارفرد عام ١٩١٤-١٩١٥ عن التأليف المسرحي عرفه على التعبيرية الألمانية ، فبدأ بتعلم الألمانية . وبالتأكيد هناك كثير من نقاط التماثل بين مسرحية كايزر و«الامبراطور جونز» -بنية مشهدها ، الصور المرئية من خلال عيني الشخصية الرئيسية ، والمفاهيم التعبيرية مثل «مخاوف صغيرة لاشكل لها» . وحين أخرج كوك مسرحية أونيل لفرقة بروغنستاون بلايرز عام ١٩٢٠ ، كانت التعبيرية الأوروبية قد استوعبت باحساس أمريكي خالص ، ويمكن لمسرحية «الامبراطور جونز» الادعاء حتى بأنها مقنعة أكثر من نماذجها الأصلية .

لكن العناصر التعبيرية الرئيسية في «الامبراطور جونز» تخص تنميط حدث المسرحية . فقد رتبت في ثمانية مشاهد ، تنتقل في المكان من القصر عند طرف الغابة عبرها ثم خارجها مرة ثانية ، وفي الزمان من الغسق حتى الفجر . ولذلك عندما يتحول دور بروتوس جونز من دور امبراطور الى دور عبد ، وفي الوقت الذي تتعقب فيه المسرحية انتقاله من الاعجاب بالذات الى معرفة الذات ، تظهر الغابة والليل وكأنهما يجسدان محدودية عقله . ومع ذلك تبدأ المسرحية وتنتهي بطريقة واقعية ، وهكذا تكون المشاهد المركزية الستة منولوجاً مقولباً يساعد على تفحص روح بروتوس جونز . وهذا اجراء استدعى جهداً كبيراً من الممثل الذي قام بدور الشخصية الرئيسية ، الممثلين الأسودين شارلز جيلبين في نيويورك ولندن عام ١٩٢٠ وبول روبسون في لندن ١٩٢٤ . إن التقليد يجعل من المسرحية دراسة لسيكولوجية الخوف ، أريد منها أن ترمز الى ضمير الجنس البشري . لقد اعتمد أونيل بشكل جوهري على المفهوم

اليونغي عن «اللاشعور الجمعي». إن كون جونز دكتاتوراً صغيراً من منطقة الكاريبي هارب من أولئك الذين اضطهدهم تفوَّت على المشاهد فرصة الاندماج به في عذاباته العقلية، لكن الخيل التعبيرية تنجح في تقديم خيالاته الخرافية وهو يختبئ في الغابة، وخصوصاً إعادة تقديم ماضيه القريب وماضيه العنصري.

ينتقل كثير من تأثير المسرحية الى الجمهور من خلال قرع الطبل المتواصل على شكل توم-توم، الذي يبدأ في المشهد الأول «بمعدل مساوٍ تماماً للنبض الطبيعي» - ٧٢ ضربة في الدقيقة - ثم يتابع بمعدل متسارع تدريجياً من هذه النقطة دون انقطاع حتى آخر لحظة في المسرحية». كانت هذه الحيلة قد استخدمت من قبل في «طبول أود» لأوستن سترونغ، إلا أن مصادر عديدة اعتقد أنها أثرت في جو هذه المسرحية الخاص: «قلب الظلام» لكونراد ومملكة العفريت في «بيرجنت» لإيسن، وقراءات أونيل للشعائر الدينية في الكونغو، وإضافة لذلك، نوبة الملاريا التي تعرض لها أثناء زيارته للهندوراس والتي أحس فيها بنبض الدم في أذنيه. من خلال نوع من التنويم المغناطيسي، أريد للجمهور، بناء على ذلك، أن يحس بخوف بدائي ويستجيب لسحر القودو (الودونية). التناقض الظاهري هنا هو أن على هذه المؤثرات أن تكون حقيقية قدر الامكان اذا كان لها أن تفعل فعلها، وهو افتراض يناقض مفهوم التعبيرية. مثل هذه الواقعية، تناقضت بالتأكيد مع خلفية العرض الأول. فبعد ست تعديلات مطلوبة، كان مصمم الديكور كليون ثروكمورتن (١٩٨٧-١٩٦٥) مجبراً على اللجوء الى حل وسط فيما يتعلق بالصور الظلية الجاهزة الموضوعة مقابل سيكلوراما ملصقة أقيمت على خشبة بروفنستاون بلايرز الصغيرة.

استقبلت «الامبراطور جونز» من قبل النقاد بتعليقات حذرة، ولكن الجمهور الذي غص به المسرح الصغير على مدى ٢٠٤ عروض استقبلها بحماس. وحين انتقل هذا العرض الى برودواي، يمكن القول بأن نجاحه أدى

الى القضاء على فرقة بروفتستاون بلايرز التي تشتت مصادرها وتلاشت حرية هواتها في التجريب. عاد جينغ كوك الى الرأس (رأس كود) في حالة من الاشمتزاز. واليوم قلما تقدم هذه المسرحية لأن النموذج الزنجي الذي تقدمه لم يعد مقبولا. ومع ذلك، حسب ترافيس بوغارد في «خطوط في الزمن»، دفع العرض الأول بأونيل وفرقة بروفتستاون بلايرز «وراء أي أفق تخيلوه» بحيث أن «المسرح الأمريكي بلغ سن الرشد في هذه المسرحية». ويعتقد بوغارد أيضاً أنه، بسبب نجاحها، شعر أونيل أنه ملزم بتوجيه كل جهده نحو حركة فن المسرح في نيويورك، وكتابة مسرحيات تجريبية فقط. ربما عزز مثل هذا القرار ببقاء هام مع كينيث ماغووان (١٨٨٨-١٩٦٣) الناقد الطليعي ونصير التعبيرية الأوربية. لقد شكل أونيل وماغووان وجونز معاً مادعته الصحافة «الثلاثي» فكانوا فريقاً متآلفاً أعاد تنظيم الفرقة وسموا مسرحهم «مسرح بروفتستاون».

كان لهؤلاء الثلاثة رغبة مشتركة في استيعاب أفكار جديدة من أوروبا. فبين ١٩١١ و١٩١٧، كانت الزيارات التي قام بها الى أمريكا مسرح الآبي، ريبورتوار مانشستر، فرقة ماكس رينهارت وفرقة الباليه الروسية شكلاً من الالهام لفناني نيويورك المتعطشين. وكان صدور كتاب شيلدون تشيني «الحركة الجديدة في المسرح» عام ١٩١٤ صوتاً مدوياً، كما أصبحت مجلته «مجلة فنون المسرح» التي بدأت بالصدور عام ١٩١٦ صوت الطليعية الأمريكية. وصار المطلب المألوف يُسمع ثانية: العودة الى نموذج من المسرح الغاضب والصادق، مسرح مناقض لـ «الواقعية المستسلمة». في عام ١٩١٩، انضم ماغووان الى تشيني في تحرير «فنون المسرح» وأصدر بياناً آخر للمسرح الأمريكي الجديد في «مسرح الغد» ١٩٢١. وقد تجول ماغووان مع جونز في أوروبا لمدة عشرة أسابيع، ومعاً أصدر في ١٩٢٢ الكتاب الواسع التأثير «الصناعة المسرحية القارية». لقد كان ماغووان متحمساً بشكل خاص للتعبيرية وكان يحض على «الواقعية الداخلية» الجديدة للعقل اللاواعي،

معتمداً على الدراسات الحديثة المتوفرة لكل من فرويد ويونغ كي تقدم له العون. من خلال مناصرته للصناعة المسرحية الجديدة «المضادة للواقعية» و«التمثيلية» أهدى كتاب «الصناعة المسرحية القارية» الى «كتاب المسرح في أمريكا» مستعرضاً آخر مسرحيات أونيل «القرود الكثيف الشعر» كنموذج. كانت فكرة بروفنستاون عن التعبيرية في هذه الفترة، كما استعرضها ماغروان في «مسرح الغد» بسيطة كما هو واضح. لقد اعتبر كايزر ناجحاً في «من الصباح حتى منتصف الليل» بـ «تجاوز مظهر الواقع» والنفاذ عبر «الطبقة الأساسية من نفس الانسان» ثم أضاف «إن القيام بذلك، كما أعتقد، هو هدف التعبيرية».

يمكن الاعتقاد بأن شخصية يانك في «القرود الكثيف الشعر»، شخصية أونيل المماثلة لشخصية أمين الصندوق عند كايزر، كانت في الأصل على مستوى بالغ التسطيع لاحتاج معه الى سبر أبعد، أو تستطيع تمثيل الكثيرين من أولئك الباحثين عن هويتهم. لكن هذه المسرحية كانت ترمي الى ما هو أبعد. في رسالة بتاريخ ١٠ حزيران ١٩٢١، يكتب أونيل أنه شاهد الفيلم التعبيري «خزانة الدكتور كاليغاري» الذي فتح عينيه على «الامكانات الرائعة» التي لم يكن يحلم بها من قبل أبداً. تعتبر «القرود الكثيف الشعر» كأداة للاحتجاج الاجتماعي بمؤثراتها الحية القائمة على توزيع الضوء والظل، أكثر قرباً الى أصولها الألمانية من «الامبراطور جونز». لقد كتبت في أقل من ثلاثة أسابيع، وأخرجها جيمس لايت وآرثر هوبكنز على مسرح بروفنستاون عام ١٩٢٢.

مثل أمين الصندوق في «من الصباح حتى منتصف الليل» يحاول يانك أيضاً دون نجاح الافلات من العالم الذي يعرفه. إنه النموذج العنيد لسكان الواجهة البحرية من نيويورك، وهو الآن ملك موقد السفينة حيث يشعر بالارتياح مع أمثاله. كان أداء لويس ولهايم لهذا الدور موفقاً في العرض الأول: لقد علم الرياضيات في كوريل وكان يتكلم الفرنسية والألمانية والاسبانية بطلاقة ولكنه أيضاً كان يحب الشجار، ويتمتع بقوة جسدية

هائلة- فقد تطلب اخضاعه تدخل أربعة من رجال الشرطة المسلحين بالهراوات حين دخل في شجار خارج فندق استور. يُقدم يانك هذا مقابل ميلدرد دوغلاس، ابنة المليونير اللطيفة التي قام بدورها ماري بلير، وبعدئذ كارلوتا مونتييري على مسرح برودواي. كانت ترتدي اللباس الأبيض من أعلى رأسها حتى قدميها، ثوب كريب أبيض صيني، معطف أبيض، قبة بيضاء ووشاح أبيض متهدل؛ إنها على الاجمال تمثل العرض الأبيض للانيمية (فقر الدم) كما أراد لها أونيل. إنها تبدي الاهتمام المألوف بظروف عمل عمال الموقد أولئك، ولكن حين ترى سخام عنبر السفينة وجلود الرجال الملوثة بالسخام ونظرة يانك الوحشية، تصاب بصدمة. وهكذا يترك هذا الوقاد السفينة لينتقم، بقدر ما يسعى لاكتشاف «اتماثة» للمجتمع الانساني. في مدينة نيويورك، يواجه ويهاجم السيدات الأنيقات والسادة الذين يسرون في الشارع الخامس. وفقط في الغوريلا التي يشاهدها بحديقة الحيوان في الحديقة المركزية، يتعرف على قريبه، إلا أن هذا الحيوان يسحقه حتى الموت في قفصه. وبشكل تهكمي، نجد القفص يذكرنا بموقد السفينة الذي شاهدناه في المشهد الأول من المسرحية.

صممت الملابس بلانش هايس. وقد نجحت في صنع ملابس الغوريلا من جلد الماعز المصبوغ، مع أنه أصبح بعد فترة «ذا رائحة كريهة جداً». وهي نفسها التي اقترحت استخدام الأقنعة للإشارة الى أن الناس في الشارع الخامس ينتمون لطبقة مختلفة، ولضمان أن تكون نظراتهم جميعاً متشابهة بتعابيرها البلهاء، واقترحت الفراء للنساء وسترة الأمير ألبرت* للرجال. تلقى أونيل فكرة الشخصيات المقنعة بحماس، بل اقترح أن يدخل يانك، حين يبدأ بـ «التفكير» في المشهد الرابع، عالماً مقنعاً، يظهر كل من فيه غريباً ومغائراً بما في ذلك زملاؤه في السلوقية*. وفي العديد من المسرحيات اللاحقة، عمل أونيل على توضيح استخدام الأقنعة.

* سترة طويلة بصفى أزرق.

السلوقية: جزء من مقدم السفينة ينال فيه النوتيه.

وقد أريد للديكور الذي صممه كليون نروكمورتن وإدموند جونز أن يكون تعبيرياً بشكل كامل. وهذا ما بينه أونيل في ارشاداته المسرحية للمشاهد الأول:

يجب ألا تكون معالجة هذا المشهد أو أي مشهد آخر في هذه المسرحية طبيعية (من الحركة الطبيعية في الفن) بأي شكل من أشكال. والمؤثر المطلوب تحقيقه هو فراغ ضيق في ممرات السفينة يحيط به فولاذ أبيض. تتقاطع صفوف الأسرة والقوائم الداعمة لها مع بعضها بعض مثل الاطار الفولاذي للقفص. السقف يسقط على رؤوس الرجال. إنهم لا يستطيعون الوقوف باستقامة وهذا ما يظهر وضعية الانحناء التي أوصلهم إليها جرف الفحم وما يستتبعه من زيادة ثقل عضلات الظهر والكتفين.

يعتقد ترائيس بوغارد أن التماثل الزائد بين هذه الصورة والمفهوم الشائع عن بهيمية الوقادين، والفراغ الضيق في مقدم الناقلة البحرية الشديد الشبه أصلاً بقفص لا يسمح للمشاهد بالظهور مضاداً للطبيعية. ومع ذلك كانت، بالنسبة لمسرح عام ١٩٢٢، غير عادية ومدهشة بما فيه الكفاية. في العرض الأول كان الوقادون الذين اسودّت جلودهم بالفحم يتحركون بانسجام مفرط كالعبيد، ولكي يكملوا الصورة التعبيرية، كانوا يرفشون بايقاعية. ومع تتابع المشاهد بالتتالي، كانت الديكورات المشوهة والاضاءة المناسبة للجو والحركات الغرائبية كلها تتحول بشكل متزايد الى التعبيرية. وكان ايقاع الأصوات الكريهة لأبواب الأفران، طحن المعدن، سحق الفحم، زئير النيران وارتجاف المحركات، يعكس كلمات الحوار المتقطع.

ومع ذلك نجحت «القرود الكثيف الشعر» من جانب آخر في اضافة منظور تعبري على موضوعها. ففي تتابع مشاهدنا، يتضح أن الصور البارزة هي تلك التي تُرى من خلال شخصيات متباينة. بالنسبة لخيال ميلدرد الضيق، الناشئة في وسط اجتماعي محمي، يبدو الوقادون فعلاً مثل قرود في قفص، ويبدو أنه أريد للجمهور أن يرى المشاهد الأولى من خلال عينيها.

أما «موكب الدمى المتحركة المبهرجة» في المشهد الخامس، بما في ذلك النساء المفرطات في مكياجهن والمبالغات في ملابسهن مع الرجال بقبعاتهم الرسمية وستراتهم الخطافية الذين يتحركون جميعاً مثل بشر آليين (ربوطات) «يهتزون ويتكلمون بأصوات متكلفة لآحياة فيها»، فيجب أن يُرى كما يراه يانك.

جلس جمهور الليلة الأولى في مسرح بروفنتاون على مقاعده الخشبية القاسية بلباس السهرة الرسمي الكامل، النساء بحليهن والرجال بعصيم ذوات الرؤوس المذهبة دون أدنى شعور بأنهم موضوع هجاء يقدم أمامهم. كان التصفيق حماسياً، ولكن كان الشك كبيراً فيما إذا كان الجمهور سيؤيد وجهة نظر يانك دون العودة الى وجهة نظر ميلدرد. لقد أقر أونيل أن الجمهور كان يواجه مشكلة فهم الرمزية المطلوبة، بعدما سحرته صور الخشبة غير المألوفة كما كان الحال - لقد رأى الوقاد لالرمز. في نيويورك هيرالد تريبون، عدد ١٦ تشرين الثاني لعام ١٩٢٤ أوضح مايلي:

لم يفهموا أن المسرحية بكاملها تعبيرية.

وأن يانك فعلاً هو أنت وأنا. إنه كل كائن انساني. ولكن، على ما يبدو، قلة قليلة من الناس فقط أدركت هذا. . . مامن أحد قال: «أنا يانك». يانك هو أنا بالذات».

من الصعب أن لاتتعاطف مع الجمهور، وليس مع المؤلف المسرحي. ومع ذلك فان مفهوم أونيل يستبق بشكل عميق تفكير الجيل اللاحق. مثل يانك، على الانسان أن يكافح ضد قدره وقطيئته مع عالم غريب. وخلافاً للحيوانات، لم يعد يتمتع بـ «الانسجام القديم» الذي كان يربطه بالطبيعة، ولم يصل بعد الى انسجام روحي. كان صراع الانسان كما يقول أونيل «مع الآلهة، لكنه الآن مع نفسه، مع ماضيه، مع محاولته في «أن ينتمي». وفي مناسبة أخرى أوضح أونيل أن «الانتماء» يشمل الفهم المتبادل. وعلى الرغم من ذلك، لم ترسم المسرحية ذاتها سوى صورة غائمة للروح

الانسانية كضحية للمادية، وهي تطرح أسئلة عن دور الانسان في المجتمع دون اعطاء أي جواب . بعض النقاد مثل باترسون جيمس في «بيلبور» لم يستطع سماع سوى لغة تافهة، ولم ير سوى موضوع مقزز للنفس .

في مقالة في هيرالد تريبون، قال أونيل بأن هدفاً أبعد كان يكمن خلف التعبيرية وهو أنها تسعى الى جعل المؤلف يتكلم مباشرة الى الجمهور . وأشار الى أنه لا يوافق على تقديم الشخصيات كفكرة مجردة، خصوصاً وأنه مامن مشاهدات يرغب في فقدان «الاحتكاك الانساني الذي يكتنه من الاندماج ببطل المسرحية . إنه لأمر صحيح أن مسرحيات أونيل التي كتبت بعد «القرود الكثيف الشعر» ابتعدت عن الموقف التعبيري المتطرف : إنها أكثر انسانية . وبازدياد أصبح أسلوب سترندبيرغ في مراحل المتأخرة هو النموذج لدراسات أونيل للمعاناة الانسانية . حين قدم مسرح بروفنستاون المجدد أول موسم من «المسرح التجريبي» عام ١٩٢٤ ، افشح بمسرحية «موسيقا الشبح» The spook sonata (العنوان الذي كان شائعاً بدلاً من The Ghost sonata) . وقد ساعد أونيل بشكل أساسي في اخراجها وكتب بيانها الموجز عن العرض . لقد وصف ماحققته «رقصة الموت بأنه مافوق طبيعي» ورأى في «موسيقى الشبح» مادعاه مسرحية «ماوراء الحياة» . كانت جهود أونيل في منتصف عمره منصبة على كتابة مثل هذه المسرحيات الفوق طبيعية الماوراء الحياة بنفسه، مؤكداً مرة أخرى على الحاجة لرفض «تفاهة المظاهر» ، كان يؤمن أن علينا أن «نعبّر الى منطقة غير مدركة حيث أرواحنا، المخبولة من العزلة وجمود اللحم، تطور ببطء لغتها الجديدة عن القرابة» .

بين عامي ١٩٢١ و١٩٢٦ ، كانت حصيلة أونيل التجريبية وفيرة، حيث كانت سرعته في كتابة المسرحيات تفوق امكانية عرضها . وقد استمرت ملاحظته للصيغ التعبيرية في البداية بنجاح أقل من خلال مسرحية «كل أبناء الله لهم أجنحة» التي أخرجها جيمس لايت ومثل معه بول روبسون وماري بلير على مسرح بروفنستاون عام ١٩٢٤ . كانت المسرحية عبارة عن دراسة

نفسية للزواج بين البيض والسود. إلا أن الشغب الذي كان متوقعاً بسبب هذا الموضوع العرقي لم يحصل، وربما نظراً لهذا السبب الملتوي اعتبرت المسرحية مخيبة للآمال. وفي العام ذاته، تمكنت مسرحية «رغبة تحت شجر الدردار» من دمج العناصر الواقعية بالرمزية بذكاء. كانت الشخصيات أشخاصاً حقيقيين من نيوانغلند، بينما سمح إطار الخلفية المكون من بيت مظلل بشجرتي دردار مزعجتين للجمهور برؤية «حقيقة» الشخصيات الموجودة في داخل البيت متميزة عن «المظهر» خارجه. وهكذا، في الجزء الثاني من المشهد الثاني، يخبر العجوز أفرايم كابوت زوجته الزانية أبي بقصة حياته وهي تحديق إلى الجدار وكأنها داخل غرفة ابنه إيبين. وبعد ذلك بوقت قصير، يمارس أبي وإيبين الجنس داخل البيت، في حين يخرج كابوت، المجسد للبرودة والبيوريتانية المتشددة، إلى الحظيرة لينام مع بقراته. لقد دامت عروض هذه المسرحية حوالي سنة تقريباً، حيث قام والتر هيوستن بدور أفرايم، ماري موريس بدور أبي وشارلز إليس بدور إيبين، وقد شجع على ذلك محاولات مسرح نيويورك لمنعها. وفي لندن لم تكن هناك أية صعوبة في منعها.

كانت «الإله الكبير براون» أكثر تجارب أونيل طموحاً حتى وقتها. أخرج المسرحية وصمم ديكورها روبرت ادموند جونز على مسرح غرينويتش فيلليج عام ١٩٢٦، وقد عاجلت مشكلة أن يكون المرء فناناً في مجتمع مادي. لقد عبر عن الصراع داخل الروح من خلال شخصيتين منفصلتين، الشخص المحافظ الناجح وليم براون (قام بدوره وليم هاريغان) والفنان المتمرد ديون انطوني (قام بدوره روبرت كيث). إن اسم ديون انطوني يستدعي إلى الذهن بشكل متعمد كلاً من الوثنية الخلاقة في ديونيزيوس و«الروح المسيحية الراضية للحياة» في القديس انطون. في البداية يتنافس البطلان على حب مارغريت «المرأة- الفتاة الأبدية» بشكل يماثل مارغريت عند فاوست. وبعدئذ يتحولان إلى سبيل الحسية، الأرض الأم. إلا أن هذه المسرحية تلفت الانتباه خصوصاً لاستخدامها الموسع للأقنعة على الطريقة البيرانديلي:

فكلاهما يخفيان حقيقة الشخصية ويظهران التغييرات التي يتركها مرور الزمن. عملت مثل هذه المعالجة التجريدية، على كل حال، ضد التصوير الواقعي للشخصيات وجعلت المسرحية، الى حد ما، ناقصة الحيوية. لقد ارتبك المشاهد نتيجة ازدواجية القناع، وما أريد له أن يكون ظلالاً للشخصية تحول بالمصادفة الى تناقضات. ومن جانبه، اعتقد أونيل أن المشكلة هي أن الأقنعة كانت حقيقية أكثر من اللازم وأراد لها أن تكون أكبر، لكنه شكاً من أن المسرح التجاري لم يوفر الزمن ولا النقود للتجربة.

مسرحية «ضحك أليعازر» جربت أيضاً استخدام القناع. وهذه المسرحية نقحت عدة مرات، إلا أن مداها الواسع كاد يجعل عرضها متعذراً. عرضت لأول مرة، ليس في نيويورك، وإنما على مسرح سادين في كاليفورنيا عام ١٩٢٨، ولم تعرض أبداً على بروودواي. لقد كانت هذه المسرحية محاولة غير ناجحة لتقديم فعل طقسي من عودة أليعازر من القبر، قادراً على الابتهاج بالموت ورؤية الخلود الحقيقي. يبقى أليعازر دون قناع ويصبح وجهه أكثر شباباً في حين تضع المجموعات، التي تواجهه بالمشات، الأقنعة على شكل كورس للتعبير عن فكرة وجودهم الجماعي. في عام ١٩٢٨ أيضاً، قام فيليب مويلر باخراج «المولّد» وصمم ديكورها لي سيمونسون لمسرح غيلد. حاول هذا العمل تقديم المولّد كإله رمزي لعصر الآلة، وقد أريد لها أن تكون الجزء الأول من ثلاثية مسرحية. أعطاها أونيل كوارد عنوان «رحم ذو اطلالة» فكانت اخفاقاً كبيراً جعل أونيل يتخلى عن فكرة المسرحيتين اللتين كان يخطط لهما.

تبع ذلك ثلاثية «الحزن يليق بالكثرة» في عام ١٩٣١ التي أخرجها مويلر وصمم ديكورها جونز لمسرح غيلد، وقامت أليس برادي بدور لاثينيا، ناظيموها بدور كريستين وايرل لاريمور بدور أورين. اتخذت المسرحية شكل تراجيديا اغريقية، لكنها مع ذلك، اعتمدت على الأفكار الفرويدية الحديثة عن الدوافع، وهكذا عمل جوهرها الأساسي عن الطبيعية النفسية على تحويل ما أريد له أن يكون لونا مأساوياً الى عاطفية مفرطة. أراد أونيل أيضاً

استخدام الأقنعة، لكنه رأى أنها ستؤدي الى حوار أقل واقعية. وبناء على ذلك حاول الحفاظ على صورة واقعية لنيوإنغلند. بالاكشفاء بوجوه شبيهة بالأقنعة لشخصياته. لقد أدهش الجمهور بحجم هذا العمل، والوحيد هو روبرت بنشلي في «نيويورك» الذي لم يترك فيه تأثيراً قوياً - لم تكن تراجيديا اغريقية جيدة، كما كتب، بقدر ما كانت «ميلودراما جيدة، قديمة الطراز ملتوية».

إن استخدام أونيل للأقنعة في كل من «القرد الكثيف الشعر»، «كل أبناء الله لهم أجنحة»، «الإله الكبير براون» و«ضحك أليعازر» قد تخطى حدود التعبيرية. ففي مقالات كتبها في «أمريكان سبكتيتور» في تشرين الثاني وكانون الأول عام ١٩٣٢، أشار الى أن استمرار عروض «الإله الكبير براون» لمدة ثمانية أشهر كان غير عادي نظراً لاستخدامها الواسع لحيلة قديمة كهذه، وبين أن الوقت كان مهياً بشكل واضح لاعادة تقديم مثل هذا «التقليد الضروري الجديد والملمهم درامياً». كانت القيمة الرئيسية للدراما المقنعة، كما يعتقد هو، «نفسية، صوفية ومجردة». لقد جعل القناع جسد الممثل أيضاً «حياً وتعبيرياً» مثلما كان وجهه من قبل، اضافة الى أنه كثف وأكد موضوع مسرحيته. وأخيراً بين نجاح القناع أيضاً الحاجة لتأليف مسرحي أكثر عمقاً: «لماذا في العمق» تساءل هو «يكون هذا التبصر النفسي الجديد في السبب والنتيجة الانسانيين إن لم يكن دراسة للأقنعة، تمريناً في خلع الأقنعة؟ تعتبر هذه المقالة «مذكرة عن الأقنعة» وثيقة نادرة عن زمنها، ولكن في الواقع، لم تكتب أعظم مسرحيات أونيل عن خلع القناع، أي تلك التي تعبر بأفضل شكل عن الصراعات الخفية للعقل، إلا في المرحلة الأخيرة، المرحلة الطبيعية من حرفته في التأليف المسرحي. إنها عمله الخالد «رحلة النهار الطويلة في الليل».



١١- التعبيرية في أمريكا: مابعد أونيل

«الآلة الحاسبة» ١٩٢٣، «موت بائع» ١٩٤٩

«كامينوريل» ١٩٥٣

كان تأثير يوجين أونيل على الكتابة المسرحية الحديثة مباشراً. فعلى مسرح غاريك عام ١٩٢٣، قدم فيليب مويلر من فرقة غيد مسرحية تعبيرية أمريكية أخرى قدر لها أن تحظى باهتمام عالمي، إنها «الآلة الحاسبة» تأليف ألر رايس (١٨٩٢-١٩٦٧). ان تجاربه في مجال الشكل والأسلوب التعبيريين في هذه المسرحية راديكالية وجريئة. ففي مسرحيته الأولى «قيد المحاكمة» ١٩١٤، أظهر رايس مهارة كمبدع فني، مستخدماً خشبة دواره على طريقة «السرد العكسي» في السينما، يقفز الى الورا زمنيّاً من مشهد قاعة المحكمة المركزي الى مشاهد أسبق توضح حياة الشخصيات. إن قدرته الابداعية كمؤلف مسرحي ومخرج لم تفارقه أبداً، وقد سافر مرتين الى روسيا السوفيتية للاطلاع على الصناعة المسرحية الحديثة. في عام ١٩٥٣، أصبح المدير الحكومي لمشروع المسرح الفدرالي في نيويورك لي طرح مفهوم «الجريدة الحية» التي سيرد المزيد عنها لاحقاً. كان موضوع رايس الهجائي في «الآلة الحاسبة» مناسباً تماماً للصيغة التعبيرية، وهذه المسرحية ماتزال تتمتع بالتأثير الذي كان لها في عام ١٩٢٣.

كانت مسرحية احتجاج اجتماعي عام، تطرح على الخشبة رؤية لمجتمع آلي مسلوب تسيطر عليه التجارة. ومثل أمين الصندوق عند كايزر، هنا من لا اسم له السيد صفر، الذي مثله لأول مرة دادلي ديغز، كاتب حسابات، أداة تافهة لقيمة لحياته كآلة حاسبة بشرية، وهذا افتراض يتأكد بعد خمسة وعشرين عاماً من الخدمة لشركته حين يستبدل بآلة حقيقية.

وفي سورة غضب، يقتل صفر رب عمله، إلا أن اعدامه كقاتل يمنحه فقط بعض الوقت في الحقول الفردوسية قبل أن يشرع بشكل تهكمي بالعمل على آلة حاسبة سماوية؛ وحتى هناك يطرد من السماء كفاشل.

تقدم مشاهد المسرحية السبعة خطابات رمزية حادة لالقاء الضوء على مأساة صفر بالطريقة التعبيرية. وعلى كل حال، نفى رايس في رسالة له الى نيويورك تايمز، التأثير المحتمل لمسرحيات تعبيرية أخرى قائلاً إنه، لكي يصور «المغزى الداخلي» للأحداث، وجد من المناسب أن يكتفي بمجرد «الابتعاد» كلياً عن الحقيقة الموضوعية، وأن يستخدم الرموز، التكتيفات واذينة من الحيل التي -بالنسبة للتقليدي- يجب أن تبدو خيالية بشكل اعتباطي». وهذا كما افترض، هو «المقصود بالتعبيرية».

صمم الديكور لي سيمونسون. كانت جدران غرفة النوم في المشهد الأول مكسوة بصفحات ورق من القياس الكبير مغطاة بأعمدة من أرقام مضاءة بمصباح واحد غير مغطى.

يتكون المشهد من مونولوج لانهاثي للسيدة صفر التي مثلت دورها هيلين ويستلي، وهي تصفف شعرها. المشهد الثاني يقدم السيد صفر جالساً على كرسي عالٍ بدون ظهر على مكتب مقابل امرأة عادية متوسطة العمر هي ديزي ديانا دورثيا ديثور، كاتبة حسابات مثل صفر، قامت بدورها مرغريت ويتشرلي. حين يعلن المدير طرد صفر من العمل، يُسمع صوت الدوامة البعيد، وتبدأ الأرضية بالدوران. تصبح الموسيقى أعلى وتأخذ الأرضية بالدوران بشكل أسرع حتى تصبح الكلمات غير مسموعة ويرى فكا المدير وهما يفتحان ويطبقان فقط دون توقف:

الموسيقى تعلو وتعلو. واليها يضاف كل مؤثر مسرحي بعيد عن الخشبة: الرياح والأمواج، الخبول المهرولة، الصفيح المتنقل، أجراس عربة الجليد، منبه السيارة، تحطم الزجاج، عشية رأس السنة، ليلة الانتخابات، يوم الهدنة

وثلاثاء المرفع* . الضجة تصم الأذان، تسبب الجنون، لاتطاق . وفجأة تبلغ أوجها في جلدجلة رعد مخيف . وللحظة هناك ومض أحمر يغرق بعدها كل شيء في الظلام .

جيران صفر هم السيد والسيدة واحد، السيد والسيدة اثنان وهكذا، يمثلون المجتمع المسير آلياً، وهم يدخلون ويخرجون في رتل ثنائي، لابسين ملابس وشعوراً مستعارة موحدة مع أن ألوان هذه الملابس والشعر مختلفة . وهم يتبادلون التحية بعبارة متكررة «كيف حالك ياسيدة واحد» . كيف حالك ياسيد صفر» وهكذا . في المشهد الرابع يصبح هؤلاء الأشخاص هم أيضاً هيئة محكمة (صفر)، وكلهم يجلسون في صف وسواعدهم معقودة على صدورهم وينظرون أمامهم ببلاهة . وأخيراً يقفون على أقدامهم كأنهم شخص واحد ويصرخون بصوت واحد «مذنب» .

بشكل متعارض مع مسار التطور التجاري في برودواي عام ١٩٢٣ - سيرانو دو بيرجوراك في إحدى كفتي الميزان وزيفيلد فوليس في الأخرى - كان للحيل اللاواقعية في «الآلة الحاسبة» تأثير قوي على جمهور نيويورك . في مقدمته للنص المنشور، حاول فيليب مويلر بسط مباديء هذه المسرحية :
لئن كانت «التعبيرية» رؤية موضوعية مثلما ينبغي أن تكون أية ملاحظة، فإنها إسقاط ذاتي؛ أي أنها جميع الأفكار نصف المفهومة و«البعيدة»؛ أي جميع تطلعات ومكبوتات العقل، وقد كشفت . . وبهذا الشكل كشف السيد رايس بطريقة تعبيرية عقول ونفوس أشخاصه .

على كل حال، حين عرضت المسرحية على مسرح كورت في لندن من قبل جمعية الخشبة، اخراج دبليو . ج . فاي عام ١٩٢٨ كان الناقد جيمس آغيت أقل تأثراً، وبحث في الأسباب التي يحتمل أن تكون المسؤولة عن ازدهار التعبيرية في لندن، ثم شن حملة عنيفة ضدها في مقالة شهيرة بعنوان «القضية ضد التعبيرية»، ببساطة ليس صحيحاً، كتب آغيت؛ «أن جميع

* ثلاثاء المرفع : آخر يوم قبل الصوم الكبير .

الموظفين في مخزن ما متماثلون تماماً». ثم تابع ليقول بأن أسطورة «الملايين المسحوقة الفاقدة للاحساس» قد ابتكرت من قبل «شخص لم يلتق أبداً بميكانيكي خارج مؤسسة ما». وبذلك وصل الى النقطة التي يريد وأوجز الاعتراضين التاليين على التعبيرية في المسرح كما رآها:

- ١- إن طريقتها التبسيطية تقضي على الفردية في المسرحي .
- ٢- إنها تلغي الخيال من خلال كونها تحديداً أكثر واقعية من التصويرية التي تريد إبطالها .

بدا أغيت وكأنه يدافع عن فن أساسي في التأليف المسرحي حين أضاف بحسرة قائلاً: «كان هناك زمن حيث لم يكن على الشخصية إلا أن تقول (وهل البديل القديم ميت؟) ثم جاء الموت ليجتاح الخشبة وكأنه غيمة» .

وبمسحة أخف، استخدمت التقاليد التعبيرية في حوالي هذه الفترة في عدد من الأعمال الكوميديّة العذبة على خشبة نيويورك . فقد كانت «شحاذا على صهوة حصان» ١٩٢٤ التي أعدها جورج س . كاوفمان (١٨٨٩-١٩٦١) ومارك كونيلى (١٨٩٠) عن «رحلة هانز سونستوسر الى الجحيم» لبول آبليل ، حققت نجاحاً مالياً سريعاً نظراً لهجائها اللطيف للنزعة المادية الأمريكية . والحيلة الأساسية في هذه المسرحية هي حلم يجد فيه شخص يدعى نيل ماكراي (مؤلف موسيقي) نفسه وقد تزوج من غلاديس كادي ، الابنة المبتدلة لرجل أعمال غني . يصور الأب وهو مجهز بأدوات لعب الغولف مع جهاز هاتف مثبت الى صدره ، والأم تحمل كرسيّاً هزازاً مثبتاً الى ظهرها . نيل بائس جداً في حلمه الى درجة أنه يقتل الأسرة بكاملها . يتنامى الخيال ، ثم يحكم عليه بتقديم موسيقا رخيصة في «مصنع كادي الفني الموحد» . ولحسن الحظ ، يستيقظ ويتزوج فتاة مجاورة له - إنها نهاية مريحة . ليس من الصعب تخيل الموقف الذي كان يمكن أن يتخذه التعبيريون الألمان الشباب الغاضبون قبل عقد من الزمن تجاه هذا الفرع الناشيء عن جهودهم .

على كل حال ، وكما تبين ، أدت ممارسة كاوفمان القائمة على التعاون مع الكثير من المؤلفين المشاركين الى منعه من تطوير أسلوب متماسك من الدعابة خاص بمسرحياته الكوميديّة عن الحياة الأمريكيّة .

كان ثورنتن وايلدر (١٨٩٧-١٩٧٥) مؤلفاً مسرحياً آخر من هذه الفترة استفاد من الفرص التي قدمتها الثورة التعبيرية . لقد طرحت مقالته «بعض الأفكار عن التأليف المسرحي» النظرية القائلة بأن «المسرح هو عالم التظاهر» الموجود فقط من خلال التقاليد . ولهذا السبب «يثير نشاط المشاركة في خيال المشاهد» ويشجع الجمهور على إعادة خلق حدث المسرحية . والمسرح أيضاً «يرفع الحدث من الخاص الى العام» بشكل آلي ، وهكذا ، مثلاً ، تصبح جوليت الفتاة العاشقة في كل زمان ومكان ولغة . قد توضح هذه الفكرة سبب استمرار وايلدر بالتعلق بأهداف التعبيرية لفترة طويلة حتى بعد أن خف تأثيرها .

إن مسرحياته الناجحة ذوات الفصل الواحد لعام ١٩٣١ ، «غداء عيد الميلاد الطويل» ، «الرحلة السعيدة الى ترنتون وكامدن» و«عربة البولمان هيا وانا» كلها تستخدم حيلاً مسرحية بسيطة لتصوير أسر أمريكية نموذجية كما تُرى في البعد الزمني ، وتمهد الطريق الى مسرحياته الطويلة اللاحقة . وهكذا في «غداء عيد الميلاد الطويل» جيل يلي جيلاً على طاولة الطعام اعتماداً على حيلة ادخال الممثلين عبر مدخل واحد مزين بأكاليل الورد والفاكهة للإشارة الى الولادة ، ثم جعلهم يخرجون من مدخل آخر وضع على حوافه وعلق عليه المخمل الأسود للإشارة الى الموت . وهذان المدخلان يفتحان ويغلقان دون وسيط مرئي . وجميع النساء يلبسن أثواباً نسائية طويلة متماثلة ، وجميع الرجال بالمعاطف الرسمية . ومع تقدم النساء بالسن ، يضعن شالات على أكتافهن ، ويشير الرجال الى مرور السنين بوضع شعور مستعارة بيضاء على رؤوسهم . من خلال هذه الحيل ، يتم الايحاء بسهولة الى أن تسعين غداء عيد

ميلاد قد مرت ، وجميعها من الطعام الخيالي والسكاكين والشوكات الخيالية ، وكلها أيضاً خلال ثلاثين دقيقة على الخشبة . والمسرحيتان الأخريان تستخدمان أيضاً مديراً مسرح مجهول لاشخصي ككورس يعبر عما فيهما من أفراح وأحزان .

أثبتت أولى مسرحيات وايلدر الطويلة «بلدتنا» ١٩٣٨ التي أخرجها جيد هاريس على مسرح هنري ميللر ، نيويورك ، أنها الأكثر شعبية بين جميع المسرحيات التعبيرية الأمريكية . إنها قصة هجائية عن حياة مجتمع بلدة صغيرة في نيوهامبشاير ، وهي عرض عاطفي للأحداث العادية من ولادة وزواج وموت ومانضفيه عليها من قيم . لقد استخدم وايلدر معايير عامية بسيطة ، وقدم نماذج بسيطة من الشخصيات ، إلا أن كل ذلك لم يكن ذا أهمية لولا الغياب الفعلي للأدوات المسرحية والمناظر عن الخشبة . فالخشبة العادية لم تؤد فقط الى تعميق ادراك الجمهور للأحداث التي لولا ذلك لكانت عديمة الأهمية ، مثل إيصال الحليب في الصباح الباكر ، تقديم العلف للدجاج ، وما الى ذلك لأن أداءها صامت ، لكنها أيضاً تمنح المسرحية حرية استخدام الزمن بلا قيود ، وخصوصاً اظهار تأثير الماضي على الحاضر . إن حيلة تمثيلية مثل شخص مدير المسرح الكورسية (نموذج توم في مسرحية وليامز «هواية الحيوانات الزجاجية» وكويتين في مسرحية آرثر ميللر «بعد السقوط») تعمل على تحقيق غرضين :

تعميم شخصيتي جورج جيبس وإميلي ويب المقدمتين بشكل مرح كرمز لجميع الشبان والشابات الذين يحبون ويتزوجون ، وأيضاً ، ويلمسة من الدعابة ، تبعث جمهوره عن العاطفة والشفقة فيما يخص موت إميلي أثناء الولادة . إن مدير المسرح ينجح حتى في اعطاء هذه الأحداث صفة شمولية - وقد وجدت نيويورك تايمز أن المسرحية أعطت الحياة «مغزىً روحياً غريباً» مما جعل كل ناقد يستخدم لفظة «مسكون بالأرواح» أو كلمة مماثلة .

وبالاتجاه ذاته كانت مسرحية «نجونا بأعجوبة» ١٩٤٢ أكثر تحدياً وأقل شعبية، لأن هذه المسرحية، اعتماداً على مسرحية مماثلة، حاولت أن تقدم من خلال الشخصيات ذاتها عملية الخلق كلها وتاريخ الجنس البشري منذ فترة سكان الكهوف وحتى سكان ضواحي نيوجرسي الحديثة وهم ينجون من كل الكوارث بدءاً من الطوفان حتى الحرب العالمية. وما كان ينبغي اعتباره تجربة عميقة ومؤثرة في المسرح صار أقرب إلى لعبة ذهنية قضى فيها المشاهد وقته محاولاً تذكر ما يعرفه عن الماضي.

لم تختف آثار التكنيك التعبيري كلياً من المسرح الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. فقد كان كل من آرثر ميللر (١٩١٥ -) وتنيسي وليامز (١٩١٤ -) طبيعياً بشكل أساسي بالطريقة التي يرى فيها الحياة، وكان موقفهما من الحوار واقعياً في أعماقه - وإن كان ميللر أقرب إلى إبسن في نشره ووليامز أقرب إلى تشيخوف بشاعريته. ومع ذلك فإن كلاهما اعتمدا في مفهوم وبنية مسرحياتهما وبشكل غريب على عنصر ما من التعبيرية.

في مقدمة ١٩٥٨ لـ «مجموعة مسرحيات» من تأليفه، كتب ميللر ملاحظة توضيحية عن أصل مسرحيته «موت بائع» ١٩٤٩ :

(الصورة الأولى التي خطر ببالي أنها ستكون في «موت بائع» هي صورة وجه هائل بارتفاع عقد فتحة المنصة الذي سيظهر وعندئذ يفتح، ونشاهد داخل رأس إنسان. والحقيقة أن العنوان الأول كان «داخل رأسه»).

كان لداخل رأس البائع أن يكشف عن جملة من التناقضات. وحين أعلن ميللر «تمنيت خلق شكل يستطيع، كشكل بحد ذاته، أن يكون حَرَفِيًّا هو سيرورة تفكير ويللي لومان»، تفكيره الذي يمكن أن يكون صوت تعبيري مبكر : «إن أي شكل درامي هو أداة، طريقة لتحويل احساس ذاتي ما إلى شيء يمكن فهمه من خلال رموز عامة». لقد بدا الشكل في «موت بائع» مثلما في المسرحية التقليدية ذات الفصلين، لكنه مجزأ إلى أجزاء عرضية بواسطة الإضاءة والتغيرات المكانية بحيث نقل التداعيات الحرة للعقل :

وأنا انظر الآن يبدو شكلها شكل اعتراف ، لأنها تُروى بهذا الشكل ، حيناً تتحدث عما حصل بالأمس ، وأحياناً تنعطف فجأة إلى شيء ما مرتبط بزمان يعود إلى ما قبل عشرين عاماً مضت ، وبعدئذ تقفز حتى ما هو أبعد لتعود عندئذ إلى الحاضر وحتى إلى التأمل حول المستقبل .

من خلال مثل هذا الرصف السينمائي للزمان والمكان ، استطاع المزاج أن يكون كما أراده المؤلف ، هجائياً أو غنائياً .

أشار ميللر أيضاً إلى أنه ، على الرغم من أننا نستطيع اعتبار «موت بائع» سينمائية من حيث البنية ، فإنها قد «أخفقت كفيلم سينمائي» ، لأن «الشاشة» بالمقارنة مع خشبة المسرح «محدودة زمانياً ومكانياً» . في المسرح ، تبقى خلفية هذه المسرحية دو تغيير - هيكل الإطار بيت صغير استبعد الجدار الأمامي منه . وهذه الخلفية فصلت أحداث المسرحية الخيالية عن أحداثها الواقعية ، وقد أوضح ميللر كيف أن مقدم الخشبة ، ما بين البيت والجمهور في الفصل الأول ، قام بمهمة مزدوجة :

هذه المنطقة الأمامية تقوم بدور الفناء الخلفي إضافة إلى كونها موقع جميع تخييلات ويللي ومناظر مدينته . كلما كان الحدث من الحاضر ، كان الممثلون يعملون على مراعاة خطوط الجدران المتخيلة ، فيدخلون البيت فقط من بابه الموجود إلى اليسار . ولكن في المشاهد المتعلقة بالماضي ، تلغى هذه الحدود وتدخل الشخصيات وتخرج من الغرفة وهي تخطو «عبر» الجدار إلى مقدم الخشبة .

فضل ميللر أن يغير مشهده لفظياً ، ليبقي الصورة حية ، كما قال ، من خلال الصورة التي تليها ، أما في الفيلم فتحل كل صورة بصرية بشكل كامل محل الصورة السابقة . بهذا الشكل يمكن القول إنه على الرغم من أن مضمون المسرحية كان نفسياً من حيث الدافع وطبيعياً من حيث المظهر ، فإن صيرورة عقل ويللي هي التي حددت نمط المسرحية . لقد مزجت «موت بائع» الواقعي بالتعبيري بشكل رائع .

كان تنسي وليامز يكتب دائماً عن أهدافه الفنية بحرية ، ويؤمنُ فرصة جيدة لاختبارها من خلال تجسيدها . ففي «ملاحظات العرض» التي كتبها لمسرحية «هواية الحيوانات الزجاجية» ١٩٤٤ ، قال بأنها «مسرحية ذاكرة» يمكن تقديمها بـ «تحرر غير عادي من التقاليد» . وقد أخذ عن المخرج الألماني إيرفن بيسكاتور فكرة توزيع عدد من العناوين والصور خلال المسرحية تسقط على شاشة ، وبالتأكيد كان وليامز يرى طريقته القائمة على الحدث تعبيرية . «إن التعبيرية وجميع التقنيات غير التقليدية في الدراما لها هدف مشروع وحيد ، وهو توجه أقرب إلى الحقيقة» .

لم تكن مثل هذه الحيل محاولة للهروب من الواقع ، وإنما لإيجاد «تعبير أكثر نفاذاً وحيوية عن الأشياء كما هي» وقد أيقن أيضاً بأنها كانت خطوة نحو مسرح تشكيلي (بلاستيكي) جديد «مسرح يحل محل «المسرح المنهك ذي التقاليد الواقعية» . تلك كانت النبذة المألوفة ، ولكن في الواقع ، أدى استخدام الشاشة إلى الوقوف في طريق التأثير المباشر لحدث المسرحية ، فكان من الحكمة التخلي عنها . ومع ذلك استمر وليامز في متابعة ما هو غير تقليدي ، فقد كتب في مقدمته لمسرحية «وشم الورد» ١٩٥١ عن «اقتناص الأبدى من المفرط في أنيته» ، واعتبر ذلك «اللعبة السحرية العظيمة للوجود الإنساني» . وبأي شكل من الأشكال ، يجب على المسرحية أن تسعى لايقاف الزمن .

في عام ١٩٥٣ ، كتب وليامز أكثر مسرحياته تعبيرية وهي «كامينوريل» . كتب في نيويورك تايمز في ١٥ آذار ١٩٥٣ مبيناً أن هذه المسرحية كانت «بمثابة بناء عالم آخر» . لقد كانت بالطبع ، هي تصور هذا المؤلف المسرحي للعالم الذي وجد نفسه فيه ، وهي تعبيرية تحديداً في نقل وجهة نظر مبدعها . تصور «كامينوريل» عالماً شريراً بشكل كبير ، مستبداً وشرساً . إنها مسرحية خيالية كلياً ، مكتوبة بالشعر الحر ، قصة رمزية عن الحياة «خارج الزمان في مكان لا موقع له» . وجد وليامز أن هذه الطريقة

تمنحه حرية خاصة في التأليف «تفكيك وتحويل صور الحلم بشكل مستمر»، مع أن هذه الحرية تستلزم عملاً مضمناً بخصوص شكل المسرحية. عمل كل من المؤلف وأول مخرج لها، إيليا كازان، على تحقيق جريان مستمر للحدث العرضي، وقد ادعى وليامز أن «كامينوريل»، من بين جميع المسرحيات التي كتبها، هي «الأكثر أهمية بالنسبة لابتدال العرض».

وعلى كل حال، عانت هذه المسرحية من كل مساوئ الكتابة الطليعية. فقد كانت ضعيفة في التشخيص، مغرقة في الرمزية وفلسفية بشكل متعمد. كان استقبال العرض الأول محرراً بشكل متوقع، علماً بأن العروض التالية في نيويورك عام ١٩٦٠ و ١٩٧٠ لاقت تفهماً أفضل. بعض ممن وجد المسرحية غامضة أزعجهم غياب التقاليد المألوفة.

لقد ادعى وليامز أن على «القاصيدة أن لا تعني وإنما تكون» وأن «الرموز ليست سوى الكلام الطبيعي للدراما» وضرب مثلاً عن رمزية المسرحية حقيقية سفر كزنوفا التي ألقى بها من نافذة فندقه حين لم يستطع دفع الفاتورة: «في حين ما تزال الحقيبة في الهواء، يصرخ «انتبهوا، لدي-» وحين ترتطم بأرض الشارع يتابع «سريعة العطب- ذكريات...» ولكن، بشكل متناقض ظاهرياً، حين يميز المشاهد الرمزية في هذه الحادثة يجدها واضحة وساذجة. لقد اقتنع وليامز أن لفظتي «ديناميكي» و«عضوي»، وإن أصبحتا سيئتي السمعة في النقد المسرحي مع حلول عام ١٩٥٣، فإنهما ما تزالان تحددان المزايا التي تحظى بأعلى قيمة في مسرحية ما. ولسوء الحظ، فإنهما الكلمتان اللتان يصعب أن تحضرا في الذهن عند مشاهدة «كامينوريل» التي تفقد لمسة الشاعر المحسوسة في «هواية الحيوانات الزجاجية» أو «عربة اسمها الرغبة» ١٩٤٧.

لقد كانت فترة ما بين الحربين مرحلة خطوات متقدمة في تصميم المشهد الأمريكي واعطاء التقنيات التعبيرية طابعاً محلياً. كان جو ميلزير (١٩٠١-١٩٧٦) الفنان الذي مكتبته مواهبه المتعددة من استيعاب المزيج

المكون من الأسلوبيين التقريري والتمثيلي الموجودين عند ميللر ووليامز في الأربعينات. بعكس مردكاي غورليك (١٨٩٩ -) باهتماماته الأكثر اجتماعية وروبرت ادموند جونز بموقفه الأكثر انطباعية طرح ميلزير أن مهمة مصمم الديكور لم تكن تقديم خطاب شخصي، وإنما مشاركة المخرج تفسيره للمسرحية ومشاكل عرضها («تصميم ديكور الخشبة» ١٩٥٦). لقد تحول في حرفته من خلفيات «فيها افراط» وبالتالي تبدو غير منسجمة مع العرض، إضافة إلى افتقادها للقادرة العملية التطبيقية، إلى تبسيط ومرونة أكبر.

كان مثل هذا الاهتمام بوحدة وتكامل العرض ككل واضحاً أيضاً في عمل لي سيمونسون (١٨٨٨ - ١٩٦٧) ونورمان بيل غيدز (١٨٩٣ - ١٩٥٨) ودونالد أونسلاجر (١٩٠٢ - ١٩٧٥). لقد جعل مصممو الديكور هؤلاء عملهم يعبر عن المسرحية وليس عن الفنان، كما آمنوا بقوة بالتعاون الخلاق مع المخرج. إن مصمم الديكور والمخرج، «أو ينبغي أن يكونا»، كل منهما «أنا ثانية» للآخر.

* * *

١٢- التعبيرية في أيرلندا: أوكيسي في المرحلة المتأخرة «الكأس الفضي» ١٩٢٨

إننا مدينون بالتجارب التعبيرية الأيرلندية الأولى إلى سيد الطبيعة الأيرلندي، شون أوكيسي (١٨٨٠ - ١٩٦٤) فقد ذهبت به قراءته النهمة لكل من سترندبيرغ، كايزر، تولر واونيل إلى درجة تحدي سياسة ييتس الداعية إلى دراما وطنية خالصة على مسرح آبي، دبلن.

يمكن تلمس بعض ومضات الكتابة التعبيرية في فترة مبكرة تعود حتى عام ١٩٢٦ في مسرحية أوكيسي «المحراث والنجوم». ففي الفصل الثاني الرائع من هذه المسرحية، تسمع الخطابة الوطنية الحماسية التي يلقيها الشخص المجهول خارج الحانة مصحوبة بأصوات السكارى المتزايدة صخباً في الداخل، إنها منتصف الطريق نحو خلق تأثير طقسي من النوع التعبيري. والفصل الرابع ينتهي بمزيج غير عادي من المؤثرات الرمزية: جنديان بريطانيان يجلسان وهما يشربان الشاي بجانب جسد ييسي بورغيس، بينما تُسمع أصوات طلقات بندقية ورشاش بعيداً عن الخشبة وأصوات «سيارات الاسعاف» والغناء التهكمي «ابقِ حرائق الوطن المشتعلة».

مثل هذه الأشكال من المزج والرصف يجب أن تعزا إلى رغبة أوكيسي في إيجاد طريقة موضوعية في الكتابة المسرحية. لقد كان رجلاً شديداً الاهتمام ببلده، لكنه رفض أن يكون أحادي النظرة، كما أن عقيدته السلمية تجاوزت الوطنية الشديدة التي استحوذت على أبناء بلده بعد ثورة الفصح عام ١٩١٦. في مسرحية «المحراث والنجوم» يتم التعبير بشكل فعلي عن آراء أوكيسي السياسية من خلال (العصبة)، وهي شيوعية كوميدية أساساً. إن محاولة اقناع فتاة جميلة بقراءة «فرضية جنرسكي حول نشأة وتطور ووحدة

الفكر الثوري للبروليتاريا» على ما في هذا العنوان من استحالة فهم، حين تكون منشغلة بالغزل، ليست الطريقة التي تساعد على تشجيع الجمهور للانضمام إلى الحزب. وعلى كل حال، لامجال للانكار بأن أوكيسي تعرض لانتقادات لاذعة من الوطنيين الايرلنديين ذوي الرؤوس الحامية والأخلاقية الكاثوليكية التقليدية. وحين تظهر المشاعر البطولية في المسرحيات المبكرة، يبدو وكأنه غريزياً يبعث جمهوره بادخال حيل تحد من الأفكار المبتذلة. ومع ذلك لم تكن خشبة أوكيسي حيادية أبداً، وإنما تظل دوماً واقعية، وثيقة الصلة الحياة.

كان اهتمام أوكيسي بالتقنيات التعبيرية هو السبب المباشر في خلافه مع بيتس ومسرح أبي. ومن غير الممكن أبداً تقدير النتائج المشؤومة لهذا النزاع بشكل كامل. لقد كان الفصل الثاني من «الكأس الفضي» صدى مباشراً للتعبيرية الألمانية. «فكل سمة من سمات هذا الفصل تبدو محرفة قليلاً عن مظهرها الأصلي»، كما تبين الارشادات المسرحية، والذيكور يصور حقل المعركة بشكل مثير وكأنه جحيم من نوع ما. المشهد عبارة عن دير مدمر وفيه صليب محطم يبدو وهو يشير بحزن إلى مريم العذراء، مقابل جندي باسط ذراعيه ورجليه على عجلة مدفع كعقوبة عسكرية مثل المسيح على الصليب. ويظلل على الخشبة بكاملها مدفع هاوتزر عملاق يخلق خطاباً رمزياً غامراً يربط المعاناة الإنسانية بالشفقة المسيحية.

المنحني (كروشر) شخصية ترمز للموت، وجهه مثل جمجمة ويدها مثل عظام الهيكل العظمي. إنه يرتل نسخة غرائبية معدلة من «حزقيال» كأنها محاكاة سمعية للديكور المروع ذاته. أصوات تغني «يارب ارحم» بين الأنقاض، وهذا ما نتعرف عليه من ترنم مجموعة جنود بائسين حين يعودون من عمل السخرة. مثل هذه المؤثرات المعقدة، وإن كانت مباشرة، شكلت تعليقاً مؤثراً على عروض مسرح الآبي الشاحبة التي أعقبت مسرحيات سينغ.

لقد غطت التكرارات والايقاعات الكورسية المسموعة من هؤلاء الجنود على نهاية الفصل الأول بشكل فعلي حين يظن بطل المسرحية هاري هيغان بأنه قد لا يعود إلى الخنادق:

بارني: لا، لا. يجب أن نعود.

السيد هيغان: لا، لا، يا هاري. يجب أن نعود.

سيمون، سيلقستر وسوزي (معاً): يجب أن نعود. صوت حشد في

الخارج: يجب أن يعودوا.

(تسمع صفارة السفينة)

تبدو هذه الأصداء السمعية وكأنها مقصودة كنقطة نحو المؤثرات الأكثر إثارة في الفصل الثاني، تماماً مثلما تعمل خلفية الفصل الثالث التي تمثل المشفى النظيف البارد، إضافة إلى لهجة الممرضة المبهمة وغير الشخصية على تأمين نقلة موازية للعودة إلى الواقعية في نهاية المسرحية، هاري هو لاعب كرة القدم الذي أقعدته الحرب، وقصته تعبر عن الموضوع البسيط المتعلق بفرح الشباب بالحياة وقد تحطم بلا رحمة، لو أن «الكأس الفضي» خلافاً لذلك كتبت بالأسلوب الواقعي، لكان مزيجها الاستفزازي المكون من الرمزي والواقعي جعل مطالبته المؤلف بالسلام مزعجة اخلاقياً وصادقة انسانياً على حد سواء.

إنها كتجربة تعبيرية أكثر من مجرد مثيرة للاهتمام؛ وكعمل فني، تمثل نجاحاً مشكوكاً فيه.

حين قرأ نص «الكأس الفضي»، شعريت بالانزعاج نظراً لرفض أوكيسي معالجة موضوع إيرلندي ثم للطريقة اللاواقعية في الكتابة. ففي حين كانت فيه مسرحيات بيتس تصبح أكثر خصوصية من حيث رمزياتها، وتزايد شكلائية ومثالية على طريقة مسرح النوايا، عمل على رفض مسرحيات أوكيسي باعتبارها غير شرعية شكلاً ومضموناً. في هذه الأيام ننظر إلى هذه المسرحية كواحدة من المسرحيات الهامة المعادية للحرب في

عصرنا، ولكن في عام ١٩٢٨، ييتس اعتبر أوكيسي قد كتب معتمداً «آراءه» فقط، لأنه لم يذهب إلى خنادق القتال أبداً. ورداً على ذلك سأل أوكيسي: وهل ذهب شكسبير إلى اكتيوم أو ذهب شو إلى أورليانز؟ كان سؤالاً دون جواب.

كان ييتس أيضاً محتاراً لهذا المزيج التعبيري من الأساليب في المسرحية، الذي هو حقاً عنصرها التجريبي. أراد المخرجون الآخرون في مسرح الآبي الذين قرأوا المخطوط، مثل الليدي غريغوري ولينوكس روبنسون، عرض المسرحية على هذا المسرح، إلا أنهم شاركوا ييتس شكوكه في مسألة أسلوبيتها. وربما أدى نجاح واقعية ر.سي. شيريف العاطفية في مسرحية «نهاية رحلة»، وهي مساهمة لندن في هذا النوع المناهض للحرب في تلك السنة، إلى تمسكهم برأيهم. في «الكأس الفضي» استخدام أوكيسي الواقعية مجرد إطار للمجاز الأكبر عن الحرب، وهذا ما كاد يكون لعبة لتضليل المشاهد قبل أن يكشف موضوع الفصل الثاني القبيح. لم يكن هذا الفصل المثير للجدل بدون أخطاء، وخصوصاً غياب الخصوصية في الشخصية، وركاكتها في تلفيق لهجة الكوكني والخطابة، ولكن بدون «كأس» بقي المسرح الوطني الأيرلندي ولديه فقط كوميديا المطبخ.

أخيراً، عرضت «الكأس الفضي» لأول مرة على مسرح أبولو، لندن ١٩٢٩، حيث أخرجها ريموند ماسي وصمم ديكورها أوغسطس جون. قام جون لافتون بدور هاري هيغان وباري فيتزجيرالد بدور سيلفستر الأيرلندي الكوميدي فضمن نجاحها من الناحية المالية، لكن هذا مختلف عن التجربة القاسية على خشبة مسرح دبلن. ففي عام ١٩٤٣، قام ييتس بالتفاته لطيفة للمصالحة مع أوكيسي، وهذا ما نتج عنه أول عرض للمسرحية على الآبي عام ١٩٣٥ ولكن كما هو متوقع، تعرضت مباشرة للهجوم من الصحافة الكاثوليكية لفسوقها، ومن رئيس الرابطة الغيلية، الذي ذهب بعيداً إلى حد الحث على حظر مسرح الآبي ذاته لأنه يقوض المشاعر الوطنية. وفي كل

ذلك ، نال بيتس نصيبه من العقاب ، ولكن بعد فوات الأوان . بعد تجربته في لندن ، أدرك أوكيسي محدودية عقل جمهور دبلن ، فقرر عدم العودة للعمل هناك .

في عام ١٩٢٩ ، رفض مسرح الآبي مسرحية تعبيرية أخرى كتبها عام ١٩٢٦ مؤلف مسرحي جديد هو دينس جونستون (١٩٠١ -) . كانت هذه المسرحية عن الوطني الايرلندي روبرت ايميت ، وهي فعلاً معالجة هجائية للوطنية الايرلندية ككل . ومن حيث الشكل ، كانت مسرحية حلم سترند بيرغيه على غط مسرحية كاوفمان وكونيللي «شحاذا على صهوة حصان» المكتوبة عام ١٩٢٤ . وحين اعيدت إليه ، غير جونستون بشكل ساخر عنوانها ليصبح «السيدة العجوز تقول (لا)» وما يزال هذا عنوانها الجديد في دبلن ، أي مسرح غيت ، الذي كان قد أسس في عام ١٩٢٨ ، معتمداً سياسة أقل تشدداً في تقديم الدراما التجريبية الايرلندية والقارية على حد سواء . قبل مسرح غيت مسرحية جونستون في عام ١٩٢٩ ، إلا أن خسارة مسرح الآبي لكل من «السيدة العجوز تقول (لا)» و«الكأس الفضي» خلال عامين ساهم في فرض هبوط الحركة الايرلندية . إن قبول مسرح الآبي للدعم الحكومي في عام ١٩٢٥ ، لم يكن مجرد توفير الحماية ضد المنافسة المالية ، وإنما شجعه أيضاً ليصبح مسرحاً أكثر برجوازية .

في المنفى الطوعي بانكلترا ، فقد أوكيسي صلتته بفرقة الآبي وجمهورها ، وأصبح من الضروري بالنسبة له أن ينشر المسرحية قبل عرضها . لقد ضمن حرية الكتابة بالطريقة التي يختارها ، ولكنه في الوقت ذاته ، حرم فرصة العمل بالمادة التي يكتبها أثناء التدريبات . وككاتب ذي خيال غير منضبط إلى حد ما ، لم يستطع أوكيسي الامتناع عن تجاوز المطلب القضائي بكونه مسؤولاً تجاه خشبة كان يعرفها . فمثلاً تضمنت النسخة الأولى من «جونو والطاوس» إطلاق النار على جوني بويل بحيث يحدث مشهد القتل على الخشبة ، أما في النسخة النهائية ، فقد حذفت هذه المادة

بشكل موفق لابقاء الانتباه موجهاً نحو جونو، اللب الحقيقي للمسرحية . بعد تجربة «الكأس الفضي»، غير الموفقة، صارت مسرحيات أوكيسي تعاني من مظاهر الإفراط في نقص التجربة والتمحيص وأحياناً من غرابة الأطوار . وبهذا الشكل، كان عمله التالي، «ضمن البوابات» ١٩٣٣ محاولة في مجال المسرحية الأخلاقية الجديدة التي تهجو سنوات الكساد . فمن حيث الشكل، كانت المسرحية انغماساً كلياً في التقنيات التعبيرية ويكتمل ذلك بخلفية تأخذ فكرتها عن البوابات العالية لحديقة مرسومة على الستارة الأمامية من مسرحية أونيل «الحداد يليق بالكثر» .

يتركز حدث المسرحية على حالم سترند بيرغي، والمسرحية هي رؤيته هو . الخلفية هي حديقة هايد بارك، وقد تم توسيع الصورة الريفية من خلال كورس البنات والصبيات ممثلين للأشجار والأزهار . تتكون المسرحية من أربعة مشاهد تمضي من الربيع إلى الشتاء ومن الصباح حتى الليل - دورات الحياة . إلا أن هذه الدلالات على وحدة المسرحية مخادعة، ولولا ذلك لكانت «ضمن البوابات» مجموعة أشياء مختلطة من الأشلاء الدرامية .

يدور الحدث حول فتاة شابة، العاهرة الشفوقة في الميلودراما، التي تبحث عن خلاصها . يتركز أداؤها بشكل كبير عبر المسرحية على عبارة هستيرية وحيدة . والشخصيات الأخرى لاواقعية بالقدر ذاته، وهي هائلة العدد بحيث تصبح أقرب ما يكون إلى شخصيات كاريكاتيرية مقدمة في سلسلة من القطع المترافقة بأدوار خامدة وأخلاقية . وهذه الشخصيات تتضمن أسقفاً حسن النية، إلا أنه مع ذلك أغوى والد الفتاة الشابة («لقد تجاوزته الحياة» كما أوضح أوكيسي)، وحارساً يغوي في اللحظة الراهنة مربية الأطفال، ومبشرين يتلصصان من ثقب الباب وضابطاً في جيش الانقاذ ينجذب إلى تلك المرأة الساقطة التي يفترض أن ينقذها . أكثر ما يمكن قوله عن هذه الشخصيات هو أنها في أغلب جوانبها ليست نماذج بالضبط .

في مراجعته لعرض لندن لمسرحية «ضمن البوابات» عام ١٩٣٤ ، قرر الناقد جيمس آغيت بأن مجمل العرض كان «هراء طناناً» .

لقد أدى حكم آغيت إلى القضاء على أية فرصة لهذه المسرحية التي كانت بحاجة إلى النصيحة الناضجة أكثر من التهجم . ذلك لأن «ضمن البوابات» كانت ، من جوانب عدة ، جريئة إلى درجة كبيرة . فمثلاً ، نجحت في خلق لحظة رمزية من الرقص على الخشبة من النوع الذي أصبح يحمل بصمة أوكيسي . كان ذلك جزءاً من صورة هاري هيجان في «الكأس الفضي» حتى في كرسيه ذي العجلات : البهجة على الرغم من مآسي الحياة ، وتحدي الجوانب الظالمة في المجتمع العصري ، وتأكيده للروح الفردية في وجه التعصب الأعمى بكل أشكاله . لم يكن بالامكان تقديم هذه الروح من خلال الحركة والرقص إلا في الفانتازيا ، لكن ذلك كان بعيداً عن الالتزام بالواقعية . فبل موتها مباشرة ، تتحرك العاهرة الشابة في «ضمن البوابات» مترنحة في رقصة مرحة مع (الحالم) الذي يكاد يحملها بين ذراعيه قبل أن يضعها على الأرض . وفي «ورود حمراء من أجلي» ١٩٤٢ يصفق أبناء دبلن الفقراء ويرقصون على الجسر فوق نهر ليفي . إن الصيغة المفتوحة في مسرحيات أوكيسي المتأخرة ، سمحت له باختيار تلك اللحظات الرمزية ذات الخصوصية دون أي قيد .

كان الهجوم على أسلوب أوكيسي هجوماً على أي شيء ينتهك قوانين الوهم الواقعي ، ففي كتابه المكون من مقالات بعنوان «الدبور الطائر» ١٩٣٧ عاد إلى الصراع بهجوم مباشر على ما سماه «عصر إطار اللوحة» في الدراما : «ما يزال النقد في عصر إطار اللوحة ، لقد قضوا حياتهم كلها هناك ، ويريدون أن يموتوا على عتبة الباب القديم .» وقد اقتطف كلمات الارديس نيكول متفقاً معه في الرأي :

لا نريد مجرد نبذة مقتطفة من الواقع ؛ ما نريده هو التغيير الابداعي للواقع كما يرى من خلال نظرة الشاعر ، وهو ما نتمنى . إن عظمة فن المسرح هي في أن يوحى ، لا أن يخبر بشكل مكشوف :

أن يوسع العقل عن طريق الرموز، لا عن طريق الأشياء الفعلية؛ أن يعبر عن محنة العالم في لير وحزن الإنسانية في هاملت .
ويضيف أوكيسي :

إن الحماس للحقيقي، الحياة الحقيقية على الخشبة أدى إلى انتزاع الحياة كلها من الدراما . فإذا كان كل شيء على الخشبة سيصبح محاكاة زائفة (لأنها لا يمكن أن تكون إلا واقعية زائفة)، أين ستكون فرصة الفنان الحقيقي المبدع؟ ومن أجل الوهم غير المؤذي عند كل من نويل كوارد و فردريك لونسدیل اللذين كانا المفضلين آنذاك في لندن ١٩٣٣، اختار أوكيسي هايدبارك في «ضمن البوابات» كصورة لعالم مصغر عن العوالم، فهي نقد للكنيسة ممثلة بالأسقف وبقية المصلحين المثاليين الساذجين في المسرحية من جهة أخرى، مرثياً في الروح الطيبة لابنته غير الشرعية .

على الرغم من فشل «ضمن البوابات» استمر أوكيسي بكتابة مسرحيات ملونة بعناصر تعبيرية متنوعة خاصة به . وقد كانت المسرحيات التالية الأفضل نوعية وإحكاماً مثل «غبار أرجواني» . ١٩٤٠، «ورود حمراء من أجلي» ١٩٤٢ وخصوصاً «الديك اللعين» ١٩٤٩ كلها تعبيرية في المعالجة بشكل جوهري، لكنها ممزوجة بحرية بتصوير أوكيسي المعروف لحياة الطبقات الفقيرة بدبلن . كانت كل من هذه المسرحيات عبارة عن هبة جديدة في وجه الواقعية . «خذ الناس من الشارع، أو انقلهم من غرفة الاستقبال، ثم اتي بهم على الخشبة ودعهم يتكلموا كما يتكلمون في الحياة الحقيقية فعلاً، فستحصل على أكثر ما يمكن تصويره مملاً»، كان ما يزال يكتب «الغراب الأخضر» في عام ١٩٥٧ . اعتبر «الديك اللعين» أفضل مسرحية كتبها، لأنها تمثل كفاح أيرلندا من أجل «فرح الحياة» ضد القمع السياسي والاجتماعي والكنسي . وأحداث المسرحية، كما ادعى أوكيسي، مبنية على الحقيقة . فقد تضمنت السلوك البشع لكاهن مولع بالقتال والشراسة الموجهة ضد «فتاة شابة مرحة» والولاء المزيف لكبار السن و«البحث الذي لا ينتهي

عن المال» وأشياء أكثر. إن الشخصية المركزية التي تتخلل جميع المشاهد هي شخصية الديك التي تمثل روح الحياة المرحّة .

مستعرضاً حياته المهنية، أعلن أوكيستي في نيويورك تايمز في التاسع من تشرين الثاني ١٩٥٨ أن على المسرحية أن تكون «جزءاً من الحياة» وأن عليها أن «تعيش بذاتها». كانت الواقعية، على كل حال، تميل لإظهار الحياة في أكثر الأشكال «وضاعة وابتذالاً». وهكذا يبدو أنه ظل حتى آخر حياته يبرر قراره في كتابة «الكأس الفضي» كما كتبها، ويخوض القتال الدفاعي للتعبيرية ضد ما هو راسخ.

* * *

١٣- المسرح الملحمي في ألمانيا: بيسكاتور وما بعد «الجندي الطبيب شفيك» ١٩٢٨

من المستغرب أن يكون أحد تلامذة ماكس رينهاردت ، مؤلف المسرح «السحري» هو من يعزا إليه ابتكار الوثائقية ، أي المسرح الوقائي . كان ذلك هو المخرج الماركسي إيرفن بيسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦) الذي طور المسرح التعبيري للجناح اليساري من الدراما التحريضية agitprop (وهي لفظة مكونة من كلمتين agitation وتعني تحريض و propaganda وتعني دعاية) . من خلال عمله لمدة عامين في سنواته الأولى مع برتولد بريخت ، كوّن بيسكاتور خطة لمسرح يمكن استخدامه للـ«نقاش» العام للقضايا الاجتماعية والسياسية . وقد سميا صيغتهما المسرحية الجديدة «المسرح الملحمي» . تم عمل بيسكاتور التوليدي في برلين بين ١٩١٩ و ١٩٣٠ ، في البداية من خلال مسرح البروليتاريا الجوال بعد ١٩٢٠ وبعدئذ على مسرح فولكسبونه من ١٩٢٤ حتى ١٩٢٧ ، وفيما بعد على مسرحه أم نولندور فبلاتز (مسرح بيسكاتور) . وحين استولى الحزب النازي على السلطة ، غادر بيسكاتور ألمانيا مع عديدين آخرين ليصبح في عام ١٩٣٠ مديراً للمسرح الدولي بموسكو لبعض الوقت ، وعندئذ أسس ستوديو المسرح للورشة الدرامية التابع للمدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي في نيويورك . أخيراً ، وبعد عشرين عاماً في المنفى ، عاد إلى برلين الغربية في عام ١٩٥١ ، وذلك بعد ثلاث سنوات من عودة بريخت إلى برلين الشرقية ، وافتتح مسرح (فرايبي فولكسبونه) عام ١٩٦٣ .

كان أول عرض لبيسكاتور على مسرح فولكسبونه في عام ١٩٢٤ هو مسرحيته «رايات» من تأليف الفونس باكويت ، وهو العرض الذي احتوى

بشكل جنيني كل العناصر الرئيسية في طريقة بيسكاتور . كان موضوعها هو المحاكمات الفوضوية في شيكاغو عام ١٨٨٦ ، وقد كانت المعالجة شكلاً من الدعاية الصريحة قدمت على شكل سلسلة متعاقبة من الأحداث السردية ، يكملها مذياع أخبار ومقاطع موسيقية . كان الشاعر التعبيري والداداي بيثان غول (١٨٩١ - ١٩٥٠) قد جرب استخدام الصور الفوتوغرافية وشرائح فلمية في «الخالدون» ١٩٢٠ وفي مسرحيات أخرى ، كما تجلت الخصائص الملحمية في مسرحية «رايات» بوجود شاشتين واحدة على كل جانب من جانبي الخشبة ، كانت تُعرض عليهما صور الشخصيات الرئيسية مع ملخصات مكتوبة عن الحدث في كل مشهد . استأنف بيسكاتور عمله بتجريب كل تنوعات هذه الصيغة . وفي الاتجاه ذاته قدم «العرض الأحمر الصاخب» (أيضاً عام ١٩٢٤) مع موسيقا ادموند ميزيل ، و تجول بها على صالات اجتماعات العمال التابعة للحزب الشيوعي . لقد قدم هذا العرض صورة متقاطعة مع الجنود السابقين كمقعدين وشحاذين ، في حين قدم اسيادهم الأغنياء بشكل كاريكاتيري وهم بلباس السهرة الرسمي وقبعاتهم الرسمية ، وقد تكون من أربعة عشر حدثاً ، مستخدماً مادة الغناء والرقص ، والأفلام السينمائية والشرائح المنزلقة . وقد وزع على المشاهدين الذين جاؤوا لمشاهدة هذا العرض بياناً على شكل كتيب مليء بالتعليق على الجانب المقصود من الموضوع .

كان أشهر عروض بيسكاتور في هذه السنوات هو «الجندي الطيب شفيك» الذي سنتعرض له بوصف أكثر تفصيلاً فيما بعد ، لكنه طبق طريقته على مسرحيات وروايات تختلف عن بعضها اختلاف «الصوص» لشيلر ، التي عوملت وكأنها الصراع الطبقي الحديث ، عن رواية تولستوي الضخمة «الحرب والسلام» التي مسرحها مع الفرد نيومان في عام ١٩٣٦ وجربها علي ستوديو المسرح الخاص به في نيويورك عام ١٩٤٢ ثم عرضها أخيراً على مسرح شيلر في برلين الغربية عام ١٩٥٥ . في هذا الإعداد غير العادي ، قام

يبير الوديع بدور الراوي والمحاضر ، وكان يحرك جنوداً من الدمى الضخمة على الخشبة حين لم يكن جزءاً من الحدث . في هذا الدور المزدوج ، كان بإمكانه أن يوازن بين قصص العائلات في الرواية وتطور الحرب النابليونية .

يعتبر كتاب بيسكاتور «المسرح السياسي» ١٩٢٩ ، (المترجم حالياً إلى جميع اللغات الرئيسية) مصدراً هاماً كسيرة ذاتية تتبع بدايات المسرح الملحمي . كان هدف بيسكاتور هو اشباع الأشكال الدرامية القائمة ، سواء الطبيعية أو التعبيرية ، بوضوح جديد ، وهكذا يقدم للمسرح هدفاً أخلاقياً واجتماعياً محدداً . وفوق كل هذا ، كان على الخشبة أن تكون أداة سياسية بأوسع المعاني . يجب أن تكون مخبراً علمياً يتعامل مع الحقائق ، ويعالجها موضوعياً . لقد كرر بريخت اعترافه بأنه مدين لبيسكاتور ، الذي كما قال بريخت ، إنه «دون شك واحد من أكثر رجال المسرح أهمية في كل الأزمنة» . وفي محاضرة القيت في ستوكهولم عام ١٩٣٣ بعنوان «حول المسرح التعبيري» أكد أن طريقة بيسكاتور غيرت عمل المؤلف المسرحي والممثل ومصمم الديكور من خلال تحطيم «كل التقاليد تقريباً»

آمن بيسكاتور أنه لا وجود لمسرح دون جمهور وهو ما ينبغي أن يكون جوهر اهتمام الممثل . على الرغم من ستانسلافسكي ، وعلى الرغم من تطورات الواقعية وخلق «الجدار الرابع» ، ليس بإمكان الممثل أن يكون طبيعياً فعلاً على الخشبة - عليه دائماً أن يتكلم بصوت أعلى مما في الحياة العادية ، ويحاول أن لا يكون مقتنعاً من خلال ممثل آخر ، وما إلى ذلك . على الممثل إذن أن يقبل حقيقة هذا ، وأن يكون «طبيعياً» في علاقة مباشرة مع جمهوره . يستطيع الممثل ، على خشبة خالية ، وبمعزل عن زخارف الواقعية ، إعادة اكتشاف مهمته القديمة ، أي الامتاع والتعليم في آن واحد . كان المسرح بحاجة إلى هذا النوع الجديد من الممثلين ، الممثل الذي لا ينتمي لأي من المدرستين الطبيعية أو الخطابية ، الممثل الذي لا يرتجل انفعالاته ، وإنما يقدم تعليقاً على انفعالاته . على الممثل الجديد أن يمثل «ليس فقط نتيجة ما ، وإنما

الفكرة التي نشأت عنها النتيجة . . . الجذور وليس الثمرة وحدها، البذرة وليس النبتة وحدها . » ولتحقيق ذلك، كان بحاجة إلى ضبط فائق وموضوعية جديدة، وبذلك يستطيع التخلص من أنانية الممثل العادية ليصبح المرأة التي يرى الجمهور ذاته من خلالها .

كان مصطلح «المسرح الملحمي» يغير معناه حسب المخرج الذي يستخدمه، ولكن حين اعتمده بيسكاتور كان في ذهنه شيء من المفهوم الأرسطي عن قصة تروى دون أن يكون عليها مراعاة وحدتي الزمان والمكان . وبالتالي صار المسرح الملحمي يشير إلى عرض متحرر من قيود التقاليد الواقعية، وخصوصاً تلك المتعلقة بالمسرحية المحكمة الصنع القوية الحبك . يجب على المسرحية الملحمية أن تكون وصفاً عقلانياً لا اندماجياً . لموضوع سياسي أو اجتماعي، و نظراً لتحررها من الواقعية فإنها تطرح مضمونها للتمحيص . نتج عن ذلك أن بيسكاتور أخذ يعتمد، بأكبر قدر من النجاح، على إعداد ومسرحة الرواية .

لقد أصبح بيسكاتور معروفاً بدفاعه واستخدامه لأية حيلة آلية قد تساعده . وخلافاً لآلات الخشبة الفكتورية، كانت الآلة عند بيسكاتور تستخدم عن وعي كي تعكس مجتمعاً علمياً حديثاً . فمنذ البداية، استخدمت السينما كأداة سردية مستقلة مكنته من الاستغناء عن المناظر الجامدة للخشبة الواقعية، وكان أحياناً يعرض أكثر من صورة في آن واحد كخلفية للمسرحية التي يجري تمثيلها . وبهذه الطريقة، يصبح شريط الأخبار السينمائي والصور الفوتوغرافية الصامتة تعليقاً بصرياً على، وامتداداً للدراما، فضلاً عن أن ذلك يساعد الممثل على خلق الموضوعية المطلوبة . وقد استطاعت كل من الشرائع الموجهة بواسطة الفانوس السحري واللافتات ولوحات الاعلانات، مثلها مثل السينما، القيام بدور الجو العام والخلفية، بل وحتى تأمين شكل من الكورس من خلال تقابل ما يحكى مع مالا يحكى . وبذلك يمكن توضيح المونولوج وعرض دوافع الشخصية .

لقد أوضح عمل بيسكاتور أيضاً استخدامات «الوسائل المتعددة» في المسرح . إن دمج الفيلم السينمائي بالحدث الحي مثل مزج الزيت والماء ، مهما تكن براعة كل من المخرج ومصمم الديكور في الاستفادة من الصور المعروضة على الشاشات والستائر للتوفيق بين وسيط ثنائي الأبعاد مع ثلاثي الأبعاد . ومع ذلك يستطيع الاثنان إبراز بعضهما بعضاً ، فتستطيع السينما إضافة امتداد تكنولوجي حديث للعالم الذي يجري تصويره على الخشبة . يمكن التحكم بالشريط زمنياً بحيث يعزز ، يوسع أو يعلق على حدث الخشبة ، والصور الموجودة على الخشبة وعلى الشاشات ليوحى حتى بالسبب والنتيجة - وأكثر الاجراءات شيوعاً من هذا النوع هو أن تلقى خطبة سياسية على الخشبة في الوقت الذي يعرض فيه على شاشة خلف الخطيب النتائج المروعة على أرض المعركة مثلاً . بهذه الطريقة ، كان بإمكان الفيلم السينمائي إعطاء رأي عاجل ، إجمالي وانفعالي أحياناً ، عن اللحظة الراهنة ، كما كان مفيداً بشكل خاص في توضيح الأعمال الروائية التاريخية المتشعبة التي اختارها بيسكاتور ، حيث وظفت الصورة العامة لتوازن ما بين خصوصية الأدوار .

على الشاشة ، تكون صورة الممثل عادة هائلة الحجم طبعاً إذا ما قورنت مع ما يُرى على الخشبة ، وبالتالي ، قياساً علي واقعية الممثل ذي الحجم الطبيعي ، كانت صورة الشاشة تبدو وكأنها تحمل أهمية رمزية . وهكذا في المسرحية المتعددة الوسائل ، يظل المشاهد باستمرار مثاراً بالصراع بين الحقيقي والوهمي . لتقديم مسرحية فردريك وولف «تاي يانغ يستيقظ» ١٩٣١ على مسرح فالتر والتي صمم ديكورها جون هارتفيلد ، استخدم بيسكاتور طابوراً من المتظاهرين يحملون سلسلة من اللافتات اسقطت عليها صور سينمائية وهي تعبر الخشبة لتبدو وكأنها تسد الفجوة ما بين الخشبة والشاشة . وعلى كل حال ، كانت النتيجة هي جعل المشاهدين شديدي الوعي بتكلف هذه الحيلة - لقد ضحكوا .

كان بيسكاتور حريصاً على تبني أي شيء ابتكره العلم الحديث للخدمة غاياته هو . ومثل ممثل المسرح الاغريقي أو الاليزابيثي الذي كانت خشباته غير المحددة مكانياً تمنحه حرية في الزمان والمكان، كان الممثل الملحمي قادراً على تأمين حرية مماثلة باستخدام المنصات الدوارة، السير الناقل وعجلات الدوس*، الادراج المتحركة والمصاعد، الجسور الآلية وخشبات يمكن رفع وخفض مستوياتها . اعتماداً على مثل هذه الحيل، كان بإمكان الممثل أن يصبح الراوي ودليل الصور المعروضة . غير مكتفٍ بهذا، آمن بيسكاتور باستخدام عنصر اللون والصوت المضحك والموسيقا، حتى أنه وجه أنواره الكشفية ومكبرات الصوت إلى جمهور المشاهدين . بعد عام ١٩٥٣، أنشأ خشبة الضوء بوضع أرضية من الزجاج على الخشبة كي يضيء الخلفية والديكور من الأسفل إضافة إلى الأعلى والجوانب . لقد أراد بيسكاتور لخشبته أن تكون «آلة متحركة» أي «حلبة لأفكار متصارعة» .

ونتيجة لكل هذه المكننة، أصبحت نسخة الملحن عند بيسكاتور مثل كتاب تعليمي لمهندس، وحسب رأي بريخت صارت خشبة مسرح نولندورف ثقيلة جداً بحيث بات من الضروري تدعيمها بدعائم فولاذية واسمنت مسلح . وأكثر من ذلك، كان كل عرض يتطلب مساعدة عدة كتاب، إضافة إلى خبراء في التاريخ والاقتصاد والإحصاء تتضافر جهودهم معاً . يضاف إلى ذلك بناء المشاهد والديكورات الشفافة، فقد تضمنت مسرحية تولر «هيا، نحن نعيش» التي أخرجها بيسكاتور على مسرح أم نولندورف فبلاز عام ١٩٢٧ عشرة آلاف قدم من الأشرطة السينمائية تم عرضها بواسطة أربعة أجهزة عرض . وتضمن عرضه لمسرحية الكسي تولستوي «راسبوتين» في العام ذاته استخدام ثلاث شاشات موضوعة على شكل نصف دائرة، وكان الممثلون يؤدون أدوارهم في الوسط على خشبة دائرية .

* - عجلات الدوس جهاز لاجداث الحركة الدائرية بالدوس على مواطىء للأقدام في دولا ب أو نحوه .

كانت مسرحته لرواية ياروسلاف هاتشيك الكوميديّة عن الحرب العالمية الأولى على مسرح أم نولندور فبلاتز عام ١٩٢٨ من الأحداث الكبرى في المسرح الحديث . كان ماكس برود وهانز ريمان قد مسرحاها مسبقاً بعنوان «الجندي الطيب شفيك» ، وقد بدا هذا العمل المتشعب الذي يتناول المشردين مناسباً تماماً ليكون موضوعاً يعالجه المسرح الملحمي . ولكن قبل أن يصبح بالامكان عرضه ، كان لابد من إعادة كتابته من قبل أشخاص عديدين بينهم بريخت وبيسكاتور نفسه . فمن خلال خمسة وعشرين مشهداً ، تروي المسرحية قصة الجندي التشيكي البسيط الذي يمضي الخدمة الإلزامية في الجيش النمساوي عام ١٩١٤ . إنه رجل صغير لطيف حريص جداً على إطاعة الأوامر بحيث يبرهن بشكل متكرر وغير مقصود على غباء السلطات العسكرية . ولما كان معظم الرواية عبارة عن وصف لرحلته من بيته إلى خط الجبهة أكثر مما هي صورة للقتال ذاته ، فقد كانت المادة مناسبة لإعداد ملحمة حريكون فيه شفيك في مركز الأحداث .

لحسن حظنا أن لدينا وصف حي للعرض الأول على مسرح مور دكاي غورليك «مسارح جديدة للقديم» . فقد تكونّ الديكور الرائع من ثلاثة مداخل ، أحدها وراء الآخر ، تشغل عمق الخشبة . وبين دعائمتها توجد منصتان متحركتان تسيران من جانب لآخر مثل السير الناقل ، مع ستارة خلفية نصف شفافة في الخلف . لقد شهد هذا العرض أول ظهور لـ «عجلة الدوس» التي نسبت إلى بيسكاتور ، كما كان يسمى هذا السير الناقل . وتحولت الستارة الخلفية إلى شاشة تعرض عليها رسوم هجائية للرسام الكاريكاتيري جورج غروتس يمكن التحكم بعرضها وإيقافه - لقدبلغ عدد الرسوم في هذه المسرحية حوالي ثلاثمائة ، وفيما بعد نشرها مالك فيرلاغ في برلين . كان أول رسم معروض لجنرالين نمساويين مهيين ، مثقلين بالأوسمة والشوارب ، ومعهما قاض وجهه كالجحمة وقس ثبت على رأس أنفه صليب صغير بشكل متوازن ، ومن حين لآخر ، كانت تظهر رسوم

أخرى . كانت خطة بيسكاتور الأولى تقضي بأن تكون هناك شخصية واحدة، هي شقيق ذاته ويؤديها ممثل حي، في حين يُقدّم معذبوه كرسوم كاريكاتيرية ولكن تبين أن هذا سيفرض قيوداً كثيرة جداً .

وبمصاحبة أغنية تشيكية فولكلورية عزفت بواسطة الأرغن اليدوي، كان أول شيء يجلبه السير الناقل إلى الخشبة هو زاوية غرفة وضيقة، حيث كان شقيق، الذي قام بدوره الممثل الكوميدي النمساوي ماكس بالنبرغ، ينفخ الدخان وهو راضٍ من غليونه بينما كانت صاحبة البيت السيدة ميولر تكنس الأرض. المكان هو براغ حيث كان شقيق ضحية للروماتيزم . وبعدئذ ينتقل المشهد إلى حانة لتناول البيرة، حيث كان موضوع النقاش هو اغتيال الأرشيديوق فرديناند . وبالعودة إلى بيته، يتلقى شقيق دعوة التعبئة في الجيش في الوقت الذي كانت تعرض فيه تنف من الدعاية العسكرية على الشاشة . عندئذ تدفعه السيدة ميولر في الكرسي ذي العجلات ليخضع للفحص الطبي في وقت تمر فيه مناظر شوارع براغ الشاشة . شقيق يلوح بعكازيه متحمساً ويصرخ «إلى بلغراد» . لقد كان الطبيب الفاحص عبارة عن رسم آخر من رسوم غروتس، بوجه ضخم عليه أثر ندب من مبارزته وبفمه سيجار ضخم، كان ذلك كله معروضاً على الشاشة، وكان هذا الطبيب يصف بالتناوب «اسبرين ودواء مسهلاً» ثم «منزحة معدة والكينين*» دون إعفاء أحد من الخدمة .

أصبح شقيق الآن في الجيش، وبدأت تنقلاته . لقد روى غورليك أن السير الناقل كان صاخباً جداً وكانت الأدوات التي وضعت عليه تهتز عند تحركه، إلا أن الانطباع الاجمالي كان كوميدياً مناسباً ونقل بشكل رائع الفكرة عن جندي يتنقل بشكل جنوني، والعالم يتغير من حوله خلال انطلاقته . لقد حُشيت ملابس جميع الجنود بشكل غرائبي لجعلهم ينظرون

* -الكينين : دواء لمعالجة الكوليرا .

كأشخاص آليين (ربوطات) وأكملت الأقنعة هذا المظهر الجامد . عند هذه المرحلة يُعين شفيك خادماً في مشفى ويُرسل إلى بودفايس على الجبهة الصربية : تُشاهد ترسيمة قطار على السير الناقل في حين تمر المناظر الطبيعية على الشاشة . ولسوء الحظ ، يوقف شفيك لأنه شد حبل التبليغ* ، ويفرض عليه قطع بقية الطريق سيراً على الأقدام . إنها مسير ثلاثة أيام ، والثلج مصنوع من قصاصات الورق يتساقط بغزارة . تُظهر خارطة إحدى مدن الطريق المعروضة على الشاشة شفيك وهو يقوم بدورة واسعة حول البوليس . عندئذ يظهر العنوان التالي : «بدلاً من التوجه جنوباً إلى بودفايس ، يسير شفيك بخط مستقيم إلى الغرب» - بكلمات أخرى بدا وكأنه ضاع . وعلى كل حال ، يلقي القبض عليه مع بعض الرجال باعتباره فاراً من الخدمة ، فيُدفع إلى قطار شحن آخر ، أيضاً على شكل رسم مسقط على الشاشة ، وأخيراً يجد نفسه في حقل المعركة . وهناك يلقي القبض عليه من قبل الصديق فقط ليتعرض لرشقة تأتي كتهكم نهائي . وكفكرة للحظة الأخيرة ، وبالضبط هي النصف ساعة السابقة لاسدال الستارة ، عرض بيسكاتور على الشاشة موكباً من الصليبان يتحرك باتجاه الجمهور . ثم تضاء الأنوار وتنتهي المسرحية . وفي نسخة أخرى ، استخدم شحاذا مبتور الساقين ونصف دزينة من المقعدين الحقيقيين ليقوموا باستعراض عبر الخشبة وهم ملطخون بالوحل والدم ، وأعضاء أجسادهم المبتورة بارزة من جعباتهم (سي . د . إنز «مسرح إيرفين بسكاتور السياسي») كان هذا العرض المرح فائق النجاح من وجهة نظر الجمهور .

كان تأثير عمل بيسكاتور قوياً في ألمانيا ، سواء قبل وصول هتلر إلى السلطة عام ١٩٣٣ أو مع عودة شعبية الدراما الوثائقية منذ الحرب العالمية الثانية . وقد شارك بريخت في العديد من تجارب بيسكاتور المبكرة التي صممت لـ «زيادة قيمة المسرح كأداة تعليمية .» وعلى كل حال ، كان بريخت

* - حبل في عربة للركاب يُجذب إذا أُريد إيقافها .

كشاعر أقل اهتماماً بالمعدات الآلية، يهتم أكثر باستخدامات اللغة، ولذلك تطور مسرح بريخت الملحمي متخذاً مسارات مختلفة، كما سيتبين فيما بعد. لكن المسرح الغربي عموماً وجد توجه بيسكتور مفيداً، وفي هذه الأيام يرى في العرض السياسي بأسلوب الكباريه الذي يمزج الممثل الحي والكاريكاتور والسينما ما يكاد يكون نوعاً درامياً جديداً قائماً بذاته. ظهر ذلك في لندن، وخصوصاً في تصوير جان ليتلوود الهجائي للحرب العالمية الأولى «أوه، يا لها من حرب رائعة!» ١٩٦٣، وفي باريس بشكل خاص مسرحية روجيه بلانشون «أزرق، أبيض، أحمر أو المتهتكون» ١٩٦٧ متخذة من الثورة الفرنسية موضوعاً لها. وقد كان هذا مكوناً أساسياً من مكونات «براسنيك» ١٩٧٣ تأليف هوارد برينتون ودافيد هير، حيث يُستهل كل مشهد بسلسلة متعاقبة من الوثائق عن أحداث تاريخية منذ عام ١٩٤٥. ربما كان المسرح المتعدد الوسائل أهم تركة خلفها بيسكتاتور.

تقوم العلاقة بين بيسكتاتور والمهندس المعماري والتر غروبيوس (١٨٨٣-١٩٦٩) على اهتمامهما المشترك في تطوير مسرح مصمم للخدمة أي هدف وكل هدف في الدراما، ويكون في الوقت ذاته قادراً على استيعاب ٢٠٠٠ شخص. في عام ١٩٢٧ وضع غروبيوس تصميماً لمثل هذا المسرح «المرن» أو «المتعدد الأغراض» من أجل يسكتاتور، مسرح يتسع لعروض حلبة أو عروض أمام الستارة اعتماداً على منطقة تمثيل دوار ومجموعة من المقاعد تتحرك معها. كانت الشرائح المنزقة أو الأشرطة السينمائية تعرض على سيكلوراما في المؤخرة، بالإضافة إلى عرضها على شاشات موضوعة في كل أنحاء وفوق الصالة. كان الهدف هو جعل الجمهور في وسط الحدث وفي ذلك تعميق لفكرة بيسكتاتور عن مشاركة الجمهور. كان على المسرح أن يكون قابلاً للتعديل كلياً، وكما كتب بيسكتاتور، «فيه من التنسيق ما في الآلة الكاتبة». غروبيوس دعا هذا المفهوم بـ «المسرح الكلي». وقد كتب «إن الصالة ذاتها المصنوعة لتضمحل في فراغ الخيال الوهمي المتحول ستصبح هي

موقع الحدث»، وكل هذا يقوم على الاعتقاد بأنه «حين يكون صحيحاً أن العقل قادر على تغيير الجسم، فسيكون صحيحاً بالقدر ذاته أن البنية قادرة على تغيير العقل». وهذا المسرح لم يُنْ أبدأ.

جربت الأفكار التي يعتمد عليها مفهوم بيسكاتور وغروبيوس عن «المسرح الكلي» بشكل أكثر توسعاً من خلال تجارب مسرح باوهاوس. فقد أسس غروبيوس مدرسة للفنون الجميلة في (شتاتلش) بقايا عام ١٩١٩. وقد كانت في البداية مدرسة لتصميم الديكور، لكن غروبيوس كان يبحث عن طرق توحيد ما بين الفنان والتقني، ويهدف إلى إيجاد أسلوب وظيفي مشترك للفنون البصرية كالرسم وتصميم الديكور، النحت وفن العمارة. قاده اهتمامه الخاص بالتكنولوجيا إلى نماذج من الدراما الممكنة وجدها في ستوديو بيسكاتور، فأخذ يكتشف الفراغ والضوء المسرحيين على مسرح باوهاوس ذاته.

انضم أوسكار شليمر (١٨٨٨-١٩٤٣) إلى مسرح باوهاوس عام ١٩٢١، وتولى الاشراف على عمله المسرحي من عام ١٩٢٣ حتى ١٩٢٩. كان شليمر يتصور الخشبة كما يمكن أن يتصورها النحات، مستخدماً الممثل ك(ربوط) ميكانيكي أو معماري لكي «يحول الشكل الإنساني». كانت الأزياء والأقنعة هندسية الشكل في مظهرها، والاياءات والحركات متخشبة ومتقطعة كأنها صادرة عن آلية مضبوطة. كان ينظر إلى التمثيل على أنه شكل فراغي يجب وضع تصميمه وإضاءته مثل الرقص، فكان لمسرح باوهاوس تأثير لا بأس به على الباليه الحديثة. كان مصمم الديكور الذي يعمل مع شليمر هو لازلو موهوليناغي (١٨٩٥-١٩٤٦) الذي كان يصمم الديكورات لبيسكاتور أيضاً، يدعى «ساحر منظر الخشبة» نظراً لقدرته على خلق مؤثرات من الضوء والظل على علاقة بالفراغ:

الفراغ حقيقة. حقيقة، إذا ما فهمت على حقيقتها، يمكن الإحاطة بها. . . وهذه القوانين يجب أن تدرس بحيث يمكن استخدامها في خدمة

التعبير . كانت هذه مادة مستهترة ، وكان هناك عنصر طائش في الباليهات الميكانيكية المقدمة على باوهاوس وهو يجرب بالصوت والضوء والفراغ والشكل والحركة .

كان أفضل ما حققه باوهاوس هو «الباليه الثلاثية» التي أخرجها شليمير عام ١٩٢٣ . وقد سميت بهذا الاسم لأن العرض تكون من ثلاث «رقصات» كل منها بمزاج مختلف يميزه لون مختلف - «المرح» باللون الأصفر «الوقار» بالأحمر و«الغموض» بالأسود . ومما له دلالة خاصة هو أن الرقصات قد صممت من أجل الأزياء ، وليس العكس ، فكانت مهمة الممثل هي إظهار الشخصية من داخل الزي ضمن القيود الصعبة التي يفرضها تصميمها . وهكذا كان لباس إحدى الشخصيات مفصلاً على شكل رأس ضخمة متوج بعقدة خشبية ، بحيث كانت كل حركة يقوم بها الممثل داخل اللباس واضحة ، تعطي المشاهد الانطباع بأن هذا الرجل هو إنسان آلي ، مجرد في المكان والزمان .

إن أعمال باوهاوس ربطت بيسكاتور أيضاً بالمشرح المستقبلي للإيطاليين مارينيتي وبرامبوليني . فكل المسرحين ، الملحمي والمستقبلي ، نظراً إلى الممثل كدمية ممكنة واعتماداً على عناصر عديدة من الفودفيل ومسرح المنوعات بضجته ولونه ، تهريجه وبهلوانياته ، لكن التوجه المستقبلي ، مثل مسرح باوهاوس ، كان في النهاية نحو السريالية وتجريد في الدراما لم تكن اهتمامات بيسكاتور الرئيسية لتقره . كانت اهتمامات بيسكاتور ، أولاً وأخيراً ، عملية ، ملموسة وسياسية . وفي حين كان المستقبلون يحاولون خلق صور عنيفة على الخشبة لتحريك المشاعر ، كانت رغبة بيسكاتور الأساسية هي الوصول إلى الموضوعية الضعيفة على خشبة منطقية .

* * *

١٤- المسرح الملحمي في ألمانيا بريخت في بداياته

«بعل» ١٩٢٣، «رجل برجل» ١٩٢٦
و«أوبرا البنسات الثلاثة» ١٩٢٨

دخل برتولد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦) المسرح الألماني كواحد من عدد من المؤلفين المسرحيين الشباب في وقت كان فيه الإخراج المسرحي في دوامة من التجريب: كانت الواقعية تتقوض وتوجهات جديدة توضع على محك التجربة. وكما رأينا اعترف بريخت بفضل خاص لينسكاتور وفكرته عن المسرح الملحمي؛ فقد عمل الرجلان معاً على مسرح فولكسبونه خلال فترة امتدت من ١٩١٩ حتى ١٩٣٠ وكان لبريخت دور في العرض الشهير لمسرحية «الجندي الطيب شفيك». ومع ذلك كما كان بريخت أيضاً مساعداً لرينهارت في مجموعة (مسرح دويتشر الخاصة به لبعض الوقت فاستطاع مراقبة تدريبات المواسم الكبيرة للأعوام ١٩٢٤-١٩٢٥ و١٩٢٥-١٩٢٦. في هذه السنوات، كان رينهارت يجرب في التمثيل باعتباره أداءً لدور يجعل الممثلين يختلطون بالمتفرجين كما فعل في «موت دانتون» عام ١٩١٦ و١٩٢١. كان ذلك أيضاً في الفترة التي كان فيها رينهارت يجرب حيل بيرانديللو غير الوهمية، بممثلين يخرجون عن نص المسرحية في «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، أو يرتجلون الحدث في مسرحية غولدوني «خادم لسيد» وكانهم فرقة كوميديا ديلارتي. إضافة لهذه التأثيرات الكبيرة على عمل بريخت، كانت هناك اهتمامات قوية أخرى - بقديكند النشيط المهتم بالكتابات الداعرة، ثم بوشنر الذي أعيد اكتشافه حديثاً، والشاب الثوري مثل بريخت ذاته، الذي طرحت تقنياته في مسرحية «فوزيك»

سوابق مثيرة بالنسبة لكتابات المبكرة . وخلال هذه الفترة ذاتها ، كان الشاب يثقف نفسه بشغف بكل شكل من أشكال التأليف المسرحي الطقسي تمكن من العثور عليه في الدراما الاغريقية والاليزابيثية .

لم يتمرد بريخت فقط على الأسلوب الممل للواقعية الألمانية مثل الآخرين ممن سبقوه ، بل تمرد كذلك على طريقة رينهارت الباروكية وعلى حمى التعبير بين الجدد . لقد كان البطل التعبيري مثالياً ، رجلاً برؤية غير مقبولة ، شاعر لكنه في أسوأ حالاته أبله مغرور . إن تحرر بريخت من الوهم دفعه إلى خرق المثالية التعبيرية من خلال استبدال «رجل المطاط» كنقيض للبطل . مثل هذه الشخصية هو كراجلر ، الجندي العائد من الحرب في «طبول الليل» ١٩٢٢ ، والذي يقرر أن أفضل ما في الشجاعة هو إيجاد بديل مؤقت للفتاة الحامل التي لم تخلص له . كان بريخت مخرجاً ومؤلفاً مسرحياً يراقب دوماً تجاربه وتجارب الآخرين فيأخذ عن الآخرين ويرفض ، ويعدل النظرية بالممارسة ، يغير أفكاره عند تصور واختبار أي عرض جديد . وخلال مهنته ، لم يتوقف بريخت عن العودة إلى الماضي ، وخصوصاً إلى شكسبير والقرن الثامن عشر ، بحثاً عن المادة التي تبدو قابلة للتكيف مع طريقته ومناسبة لموضوعاته ، لقد أدت محاولاته العديدة من أجل تطبيق أيديولوجيا تعليمية وأحياناً سياسية على خشبة المسرح ، إلى جمالية جديدة هامة للمسرح ، نظرية أثبتت منذ ذلك الحين أنها مقبولة بشكل كبير بالنسبة للروح المتشككة في عصرنا . وما يلي هو ملخص لموقف بريخت العام من الدراما ، وإن كان في الواقع قد طوره خلال سنوات عديدة .

لقد جسد عمل بريخت أسلوب بيسكاتور في المسرح الملحمي . فعلى الرغم من أن بريخت كان يميل إلى مسرحية «الأمثلة» الأكثر تحديداً ، والتي تركز على معضلة أخلاقية ، كانت صيغته مازال سردية تروي قصة باستخدام مشاهد توضيحية ، المجموعات الكورسية والمعلقين ، الأغاني والرقصات ، عناوين وملخصات معروضة على الشاشة ، مستفيداً من الكثير من الأجهزة

الآلية التي كانت عزيزة على قلب بيسكاتور . كانت مساهمة بريخت الأساسية تكمن في تصور دور خاص للممثل في كل ذلك ، مستخدماً إياه للمساعدة في تحطيم الوهم التقليدي . كانت مهمة الممثل هي أن يضع نفسه على «بُعدٍ» ما من الشخصية التي يصورها والموقف الذي كان منغمساً فيه ، كي يثير التفكير ويستدعي استجابة من المشاهد .

إن مقالة بريخت «مشهد الشارع» تقدم التوضيح الأساسي لهذا التوجه . علينا أن نتخيل حادث مرور يشمل سائقاً وأحد المارة ، إضافة لأحد المتفرجين في زاوية شارع شاهد ما حدث . حين يحاول شرح الحادث للآخرين في وقت لاحق ، يعمل هذا المتفرج على إعادة تقديم ما فعله كل من السائق والشخص المار بحيث يمكنهما الحكم بنفسيهما . يمكن لهذا النوع من العرض أن يكون مسرحاً جيداً دون الحاجة إلى «الحادث» الفني التقليدي . وليس مطلوباً من الشخص الذي يعرض الحادثة أن يقدم محاكاة كاملة لأولئك الذين شملهم حادث السير . ولا هو مطالب بأن يؤثر سحرياً في مستمعيه . إنه يقوم بمجرد نقل الحادث ، دون أية ضرورة للإيهام بالحقيقة . وبهذا الشكل يكون المسرح الملحمي غير واهم في أعماقه . إنه لا يخفي الحقيقة التي هي شيء من المسرح . على العرض أن يُبين أن الأدوار قد اتقنت وأنه تم التدريب على الحدث وأن معدات الخشبة قد أصبحت جاهزة .

يمكن أن تكون المشاعر والانفعالات جزءاً من الخبرة بالنسبة للجمهور ، . لكن الممثل غير مطالب بنقلها هو ذاته . وبدلاً عن ذلك ، مثلما في «مشهد الشارع» تماماً ، يجب أن يكون هناك هدف اجتماعي لهذا النشاط - ربما لإظهار من هو المذنب أو كيف يمكن تجنب مثل هذا الحادث مستقبلاً . وعلى الهدف المقصود أن يبرر الجهد المبذول .

كان مسرح بريخت الملحمي ، مثل مسرح بيسكاتور ، يرمي تبعاً لذلك إلى بحث سياسي في المجتمع والعناصر الفاعلة فيه ، مثل البنية الطبقة أو النظام الاقتصادي . كان بريخت يسعى لتقديم «مسرحيات تعليمية» و«تكون

مسلية بقدر ما هي مسرح ناجح»: مستشهداً برأي شيلر بأنه ليس هناك سبب يجعل الاهتمام بالأخلاق غير ممتع كلياً. كان المقصود أن يكون مسرح بريخت مسرحاً تعليمياً للعصر العلمي، وكان هو ينظر إلى الدراما باعتبارها تمحيصاً نقدياً للحياة، نقداً كان يجسده بشكل متزايد في بنية مسرحياته.

كان على الممثل أن يبين لمشاهده بوضوح «اللفتة» الرئيسية أو موقفه الاجتماعي الذي يمكن إقامة الدليل على صحته عقلياً، أي موقفه الأساسي من الحياة. ويمكن أن يستمد «شخصيته» من أعمال الشخص الذي يصوره وليس، كما هو مألوف في الدراما، الأعمال من الشخصية، وهو الإجراء الذي من شأنه «حماية الأعمال من النقد». وإذا كان على الممثل أن يقوم بعمله بموضوعية فيجب عليه أن يتكلم بشيء من التحفظ أو البعد، أو يعيد عملاً ما ببطء، أو يتوقف ليوضح للجمهور ما كان يقوم به. من خلال هذا السلوك سيخلق الممثل «مؤثر التغريب» المطلوب في المسرح الملحمي. ففي المسرحية التي تبعد بهذه الطريقة، يكون الانتقال بالحدث من التمثيل إلى التعليق، والعكس بالعكس، سمة مميزة وثابتة.

وهكذا فإن التمثيل كـ«تلبّس» وحتى هدف التمثيل كـ«محاكاة» بالمفهوم الأرسطي، قد استبدل ليحل محله تمثيل «حركي» و«ملحمي». فالتمثيل الملحمي هو التمثيل المراد به أن يكون طبيعياً بشكل كلي، وقد أشار رونالد بارثز إلى أن «الايهام بالحقيقة» في التمثيل [الملحمي] يجد معناه في المعنى الموضوعي للمسرحية وليس، كما في فن التمثيل «الطبيعي» في الحقيقة المطبوعة في الممثل (مجلة تولين دراما، ٣٧) - لقد كانت النقطة المرجعية بالنسبة للممثل دائماً هي معنى المسرحية. ولذلك كانت طريقة بريخت مضادة تماماً لطريقة كل من ستانسلافسكي ودراما الوهم الواقعي. وكان على الخشبة البريختية أن تجرّد من سحرها المسرحي. وعلى المشاهد أن يرفض حالة النشوة الانفعالية الاندماجية، هذه الحالة المهنية التي ربطها بماسماه المسرح «الأرسطي».

ظلت فكرة التبعية قائمة في لب النظرية البريختية، مع أن أهميتها كانت تتزايد بشكل تدريجي فقط إلى أن اعتبرت أساسية بالقدر ذاته لتحريض موقف نقدي مناسب عند المشاهد. في وقت مبكر يعود حتى عام ١٩٢٠، كان قد كتب «الدعابة هي إحساس بالبعد». وبعدئذ استفاد من التعبير الماركسي «الاغتراب alienation» (Entfremdung) وأحياناً «الغربة Strangeness» (Fremdheit)، ولكن بعد زيارته لموسكو في عام ١٩٣٥ ومشاهدة عرض فرقة في لان- فانغ الصينية صاغ عملياً كلمة «Verfremdung» (التغريب) لتعطي السمة التي حددها بوضوح أكبر فقد رأى بريخت أن المسرح الرمزي الصيني لم يتظاهر أبداً بأنه لا وجود للجمهور، وقد قارن في مقالاته «مؤثرات التغريب في التمثيل الصيني» هذا النوع من المسرح «بالبهلوان الذي ينظر إلينا متوقفاً الاستحسان». كان الممثل الصيني ينقل العاطفة دون أن يكون هو ذاته عاطفياً، وكان دائماً في حالة انضباط كما في أي عرض طقسي.

ومع تطور النظرية، بين بريخت أن على جميع فناني المسرح، من الكاتب وحتى مهندس الإضاءة، أن يتعاونوا لحدث مؤثر التبعية وجعل العرض موضوعاً فعالاً. وهذه الفكرة، على كل حال، لاهلاقة لها بوحدة الفنون الفاعنة القديمة، كان على كل فنان في المسرح الملحمي أن يقدم مساهمة منفصلة:

١- الممثل: كما رأينا من قبل، مطالب بأن «يعرض» لا أن يحاكي، وقد دافع بريخت عن عدد من الحيل في التدريب لتشجيع ذلك: على الممثل أن يتكلم بلغة الغائب، أو بصيغة الماضي أو حتى ينطق الارشادات المسرحية (مثل: نهض، ولما لم يكن لديه شيء يأكله قال غاضباً؟؟ وعلى الإيماء أن تشير عن وعي إلى مشاعره الداخلية، وكأن الممثل يراقب بشكل مرئي حركاته هو. ويجب أن يكون الخطاب موجهاً مباشرة للجمهور وبشكل كامل، خلافاً للهمس الجانبي التقليدي الذي يقال بسرعة.

٢- مصمم الديكور: على طريقة بيسكاتور، يجب أن يستغني عن الوهم والرمزية، وينشئ الديكور حسب حاجيات الممثل. ولا يجوز أن يكون هناك إحياء بـ «جدار رابع»، وباستثناء بعض الأدوات يجب أن تكون الخشبة عارية، أي مجرد فراغ مفتوح تُحكى فيه قصة. ويجب أن يجري تغيير الديكور على مرأى من المشاهدين، وإذا كان هناك ستارة، يكتفى بربطها بخيط عبر الخشبة. وبهذه الطريقة، يتم وصل الجمهور بالخشبة، لا فصلهما، وبذلك يُشجع توجيه الكلام مباشرة إلى الصالة.

٣- المؤلف المسرحي: يجب أن يبني مسرحيته على سلسلة من الأحداث، ويضع في بداية كل مشهد عنواناً مكتوباً يبقى في مكانه إلى أن يُستبدل بآخر، وأن يقدم وصفاً «تاريخياً» لحدث المشهد. لقد كان «التأريخ» مفهوماً آخر من مفاهيم بريخت الوثيقة الصلة بالتباعد- تعزيز الوعي بأن الحدث يجري وكأنه في الماضي وجعل الحاضر يبدو غريباً.

٤- المخرج: يجب عليه تجميع أو صف الممثلين على الخشبة، لا المجرد تحقيق شكلية من الترتيب الجيد، وإنما جوهرياً لتوضيح بنية العلاقات الإنسانية في مسرحيته.

٥- مصمم الإضاءة: عليه أن يتخلى عن فكرة إخفاء مصادر الضوء لتحقيق تأثير خفي يشد الجمهور إلى الحدث. وبدلاً من ذلك، يجب أن يكون جهاز الإضاءة مرئياً بشكل كامل بحيث يكون المشاهد واعياً لوجوده في المسرح. ويجب أن تكون الخشبة ذاتها مضاءة بضوء أبيض بسيط بحيث يبدو الممثل في عالم المشاهد ذاته.

٦- مؤلف الموسيقى: عليه أن يعبر عن فكرته عن موضوع المسرحية بشكل مستقل، وبذلك يؤمن تعليقاً منفصلاً عن الحدث الذي ينبغي أن يكون دائماً في صراع مع سلوك الشخصيات. خلافاً للأوبرا التي يكون فيها اللحن والكلام المرنم مستمرين والموسيقا مستخدمة لتعزيز النص، على العرض الملحمي أن يجعل الموسيقا والأغنية متعارضتين مع الحدث على الخشبة. في

لحظة معينة، أدخل بول ديساو مسامير صغيرة في مطارق البيانو التي يعزف عليها لجعلها تصدر ما يشبه صوتاً آخراً يتكلم.

تشير بعض مسرحيات بريخت المبكرة إلى تطوره السريع كمؤلف مسرحي ملحمي. فقد كانت مسرحيته الأولى «بعل» ١٩١٨ متميزة بالنضج غير العادي. كتبت هذه المسرحية حين كان بريخت طالب طب في ميونخ، وقد خططت كرد لاذع على مثالية هانز يوست التعبيرية في مسرحية «الوحيد» ١٩١٧. كانت مسرحية يوست عن الكاتب المسرحي كريستيان ديتريش غراب قد أزعجت بريخت بلهجتها الرفيعة، ولغتها الفخمة وصورتها المبتذلة عن الحياة الإنسانية. كانت «بعل» أيضاً مسرحية تعبر عن سخط أخلاقي، لكن شخصيتها المركزية التي سميت تهكمياً باسم إله الخصب رسمت لتكون متمسكة بالمتعة، أنانية ولا اجتماعية بشكل فاحش، كطريقة لجعله يقاوم متطلبات عالم لا اجتماعي - إنها سلف ممتع لشخصيتي بونتيل وأزدك. أريد لهذه المسرحية أن تصدم وتنفر، ومع ذلك يمكن القول إنه أريد لها أن تكون غنائية في ترتيبها للمقطوعات الشعرية، وحتى في حوارها العامي الخشن.

تبدأ «بعل» بـ «ترنيمة كوراليه للإله العظيم بعل»، ترنيمة تعبيرية ساخرة يتلوها اثنان وعشرون مشهداً تعبيرياً وقصائد غنائية تروي قصة البطل. إنه متهم لا يرحم، سكير شهواني، ويمضي معظم أوقاته في الحانات يغني على لحن الغيتار. يغوي سلسلة من النساء، إحداهن يوهانا التي تحمل وتقتل نفسها حين يطردها بعل. وهو يتخذ أيضاً حبيباً لوطياً من صديقه إيكارت الذي يقتله بعل نتيجة الغيرة. وبعلا أنه العالم «براز الإله» يموت بعل أخيراً في خيمة قلدة في الغابة السوداء، ويتجاهله حراس الغابة الذين يعيشون هناك. يحمل بريخت سطره بالصور الوحشية عن التهام الطعام، الجنس والتغوط، ويواجه شاعره، دون ضمير، نهاية مناسبة في عالم قدر.

قدمت «بعل» لأول مرة في لايبزيغ عام ١٩٢٣، وحظيت بعرض رئيسي في فيينا عام ١٩٢٦ حيث قام أوسكار هو مولكان بدور بعل. ومن نافل القول إن هذه المسرحية لم تحمل أي معنى للجمهور الذي رآها لأول مرة فأسيء فهمها كلياً.

ويمكننا الآن أن ندرك أن بريخت كان يستخدم الصورة الوحشية لبعل للإيحاء تهكمياً بالوحش الأكبر المتمثل بالإنسان الحديث الذي يعيش حياة المصلحة الشخصية، لقد بين بيتر فيران أن مفهوم بريخت اللاحق عن المغزى الاجتماعي للشخصية كان موجوداً مسبقاً في هذه المعالجة، وأن بعل عند بريخت كان رومانسياً على طريقته مثلما هو غراب عند يوست. وبعد خمس سنوات تتعرض «أوبرا البنسات الثلاثة» إلى الدرجة ذاتها من إساءة الفهم، ولكن مع فوائد أكبر لمؤلفها.

إن مواهب بريخت ككاتب نشر وشعر مسرحي قد عبرت عن نفسها بقوة في «بعل». لقد تم تغيير الأسلوب التلغرافي للدراما التعبيرية، الذي يتكون من تعابير «شعرية» مقسمة، بشكل جذري. كتب بريخت مستخدماً مزيجاً واقعياً من لهجة ما والعامية، كل سطر منه مؤلف بطريقة تأخذ بعين الاعتبار كيفية القائه، بحيث يمسك من خلال النبرة والايقاع بالدرجة الدقيقة المطلوبة من الحيوية عند المتكلم.

لقد تمخض فهم بريخت للخشبة تحديداً في قدرته المتزايدة على كتابة «لغة حركية» جعلت السطور قابلة للتمثيل مادياً، وقادرة على نقل الوضعية الأساسية للمتكلم إضافة إلى موقفه.

في مسرحية بريخت الثانية «طبول في الليل» ١٩٢٢، يبدأ استخدام المسرح الملحمي للإعلانات واللافتات بالظهور؛ وفي عرض ميونيخ الذي فاز نتيجة له بجائزة كلايت، وضعت الشعارات في الصالة، إلا أن المسرحية الأولى التي جسدت السمات الملحمية بطريقة متشددة هي «رجل برجل» وهي هزلية مضادة للحرب قدمت لأول مرة في دار مشات ودوسلدورف عام ١٩٢٦. لقد عدلت للعرض على مسرح فولكسبونيه ببرلين عام

١٩٢٨ ومسرح برلين شتات تياتر عام ١٩٣١ حيث أخرجها بريخت ذاته، وقام ببترووره وزوجة بريخت هيلين فايغل بالدورين الرئيسيين .

إن «رجل برجل» مسرحية تعليمية بشكل صريح ، مليئة بحيل السيرك والكباريه ومسرح المنوعات ، وهي حيل وضعت حداً لآخر آثار المثالية التعبيرية ومعاناة الروح . تجري أحداثها في الهند التابعة لبريطانيا الامبراطورية ، ولذلك فإن قصائدها الغنائية هي محاكاة تهكمية لكبلينج Kipling ، وشخصيتها المركزية ، عامل حوض السفن الطيب غالي غاي هو ، برأي اريك بتلي ، مزيج مربك من فلشتاف وشابلن . إنه غالي غاي الذي ، من خلال سلسلة مغامرات تعيسة ، يتم اقناعه بتمثيل دور رامي رشاش غائب عن التفقد ، الذي - في سياق الأحد عشر مشهداً المكوّنة للمسرحية - يتحول إلى «آلة قتالية بشرية» . وبالاسم الجديد ، جيريا جيب ، يصبح الجندي الحقيقي الذي بمفرده يدمر حصناً في التيب :

رجل برجل يقول السيد برتولد بريخت

وهذا ما لا يمكن أن نتوقع أكثر منه .

لكن السيد برتولد بريخت يتابع ليقين

أن بإمكانك تغيير رجل ما من رأسه حتى قدمه .

إن نظير غالي هو الرقيب الخماسي الدموي وهو كاريكاتير كبلينجي Kipling ، «ثمر كيلكوا» ، «الاعصار البشري» الذي اكتسب اسمه من خلال إطلاق النار على خمسة سجناء هنود دون إحساس بالذنب . وكـرقيب نموذجي حين تسطع الشمس ، يصبح الخماسي الدموي أسير الشهوة الجنسية عندما يهطل المطر ؛ ولشدة هيجانه لعدم قدرته على ضبط نفسه ، يخصي نفسه مستخدماً مسدساً . في هاتين الشخصيتين نلاحظ نزوع بريخت المبكر إلى تقسيم مخلوقاته إلى قسمين ، وهذا ما يفعله في شين تي وشوي تا في «إنسان ستوان الطيب» .

استقبلت «رجل برجل» بانتقادات مشوشة ومتقلبة، انتقدت لغياب عنصر التشويق المتقن ولفشلها في تقديم شخصية، حتى غالي غاي، يستطيع المشاهد أن يتعاطف معها. لقد تم التعتيم على رؤية المسرحية للإنسان كصفر. ضعيف وشرس في آن واحد، ومجبر على الامتثال لمتطلبات المجتمع. أبرزت هذه النقطة في عرض جون هانكوك في نيويورك عام ١٩٦٢، حيث وضعت جميع شخصيات المسرحية أقنعة بيضاء باستثناء غالي غاي، الذي على الرغم من ذلك ارتدى قناعه الخاص قبل المشهد الأخير. كانت «رجل برجل» أولى مسرحيات بريخت التي وسعت فكرة الشخصية باستخدام القناع. والمسرحيات الأخرى اللاحقة من هذا النوع هي «الإجراء»، «الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة»، «إنسان ستسوان الطيب» و«دائرة الطباشير القوقازية» (راجع الفصل التالي).

كانت المسرحية التي جعلت بريخت يستقطب انتباهاً عالمياً واسعاً، والتي يحتمل أنها تمثل طريقته الملحمية المبكرة بأفضل شكل هي «أوبرا البنسات الثلاث» ١٩٢٨. مستلهماً نجاح فيجل بليفيير في مسرحية جون غاي «أوبرا الشحاذ» على المسرح الغنائي، هامر سميث، ١٩٢٠-١٩٢٣، طلب بريخت من اليزابيث هاويتمان ترجمة النص إلى الألمانية، وبذلك وجد مسرحية إنكليزية أخرى صالحة للاقتباس الملحمي، باعتباره كان مسبقاً قد عالج مسرحية مارلو «إدوارد الثاني» عام ١٩٢٤. لقد بدل مشهد الحدث من القرن الثامن عشر كما هو عند غاي ليصبح في سوهو، لندن أواخر القرن التاسع عشر، وبالاشتراك مع كاسبار نيير كمصمم ديكور وكورت فايل كمؤلف للموسيقا، استمرت هذه المسرحية ٤٠٠ عرضاً على مسرح أم شيفباوردام ببرلين. وإثر ذلك حولت إلى فيلم سينمائي بنسختين متماثلتين ألمانية وفرنسية من قبل ج. دبليو بابست عام ١٩٣١، علماً بأن بريخت ادعى أمام القضاء من أجل منع هذا الفيلم لأنه اعتبره ضعيفاً جداً. ومع ذلك يظل هذا الفيلم أفضل سجل مصور للأسلوب الملحمي المبكر. وقد عرضت

«أوبرا البنسات الثلاث» أيضاً على مسرح كامبرني، موسكو عام ١٩٣٠، وعلى مسرح مونبارنس، باريس ١٩٣٠ وعلى مسرح إمباير، نيويورك ١٩٣٣، ولكن لندن التي كانت مصدر الايحاء الأساسي بهذه المسرحية لم تشاهدها حتى عام ١٩٥٦، حين قدمت على مسرح رويال كورت باخراج سام وانا ميكر.

في حين كان في ذهن غاي أهداف سياسية محددة للأوبرا الهزلية الممتعة التي كتبها، هاجم بريخت الرأسمالية بشكل عام. هناك حرب في عالم لندن التحتي عندما يتخاصم اللص ماكيث ومستلم الأموال بيتشام. بيتشام هو «صديق الشحاذ»، المسؤول عن تأمين وسائل التنكر للشحاذين - لقد طرح عرض موسكو الفكرة الممتعة التي تقضي بأن يدخل رجال ونساء عاديون إلى متجر بيتشام من جانب ليخرجوا من الجانب الآخر مجرد بشر منبوذين. يتزوج ماكيث أبنة بيتشام، بولي، ويقيم حفل زفاف باذخ مستخدماً أثاثاً مسروقاً. لكن بيتشام يغضب ويوشي بماكيث إلى البوليس. عندئذ يتجلى القانون في شخص أمر البوليس «النمر براون (شخصية لو كيت عند غاي). تقوم لوسي، ابنة براون، بمساعدة ماكيث على الهرب، إلا أنه يسجن ثانية حين يتبين أنه يتردد إلى مبعاه المفضل، وهذه المرة توضع الأنشطة حول رقبتة. وللحصول على خاتمة هجائية، يُمنح ماكيث عفواً من الملكة إضافة إلى معاش تقاعدي مقبول. وفي فيلم بابست يصبح مديراً لمصرف.

الأشخاص في مسرحية بريخت مجرمون كنوع من الدفاع عن النفس. يُنظر إلى الجريمة كمهنة رأسمالية، ويتمتع كل من ماكيث وبيتشام بكل المزايا البرجوازية. بيتشام يرى الفقر طريقاً للحصول على المال، وماكيث رجل أعمال لا يريد لعمله أن يتوقف، تماماً مثل الأم شجاعة في مسرحية لاحقة. يكمن الهجاء في إعادة انتاج هذه المواقف في وسط إجرامي، وصورة النساء تكتمل حين يُمنح ماكيث العفو الملكي. وعلى كل

حال ، رأى الجمهور أنه من المقنع جمالياً أن يقر قصة رمزية تتناول الطبقتين العليا والدنيا ، وأن مجرد مساواة الرأسماليين برجال العصابات لم تعط التأثير اللاذع الذي كان بريخت يريده . وكمحصلة ، حظيت المسرحية بشعبية في أوساط جمهور الطبقة الوسطى العصري في كل مكان .

وعلى الرغم من كل ذلك ، هناك العديد من التحسينات التقنية الهامة في «أوبرا البنسات الثلاث» . لم تبد الستارة أكثر من مجرد ملءة قذرة تسحب على خيط عبر الخشبة . في مؤخرة الخشبة ، وضع أرغن على الأرض مع وجود فرقة جاز على الدرجات أمامه . أطفئت الأنوار الملونة حين عزفت الموسيقى . وبلا قيود استخدمت العناوين والرسوم المعروضة على شاشات ضمن إطارات من الساتان الأحمر على جانبي الأرغن ، كما بُنيت العبارات الدينية الساخرة على جدران بيتشام مثل «أن تعطي خيراً من أن تأخذ» و«اعط وسوف يُعوّض عليك» . من خلال هذه الوسائل ، اقتنع المشاهد بممارسة فكرة بريخت عن «الرؤية المركبة» . وتماماً مثلما سخر غاي من تقاليد الأوبرا الايطالية ، فإن الأغاني في «أوبرا البنسات الثلاث» التي اعتمدت على فرانسوا فيلون أكثر من اعتمادها على جون غاي ، خططت بعناية لتعارض المبادئ الثاغورية للدراما الموسيقية : طلب بريخت أن تكون الخلفية ، القصة والموسيقا «متداخلة دون اختلاط» ، أي أن يقدم كل عنصر تعبيره الخاص . وفي العرض ، طور بريخت أيضاً تكتيك جعل الممثل يتكلم بشكل معاكس للموسيقا ، وقد أصرّ في ملاحظاته على ضرورة ألا يكتفي الممثل بالغناء وإنما «إظهار رجل يغني» . لقد شجعت خبرته في هذه المسرحية على تأليف «نهاية سعيدة» الأوبرالية (العنوان الأصلي ١٩٢٩) والتي أخفقت ، ثم «ازدهار وتدهور مدينة ماهاغوني» ١٩٣٠ التي أحرزت نجاحاً مدوياً مع شغب وصفير وتصفيق كان العرض يلقيه في كل مدينة ألمانية عرضت بها . عززت هذه المسرحية أيضاً التعاون بين بريخت وكورت فايل ، ومهدت الطريق إلى التكامل الكلي للعناصر المسرحية في الروائع الناضجة التي أعقبتها .

١٥- المسرح الملحمي في ألمانيا:

بريخت في المراحل المتأخرة

«غاليلو» ١٩٤٣، «الأم شجاعة» ١٩٤١

«دائرة الطباشير القوقازية» ١٩٤٨

منذ مغادرة بريخت لألمانيا الهتلرية عام ١٩٣٣ وحتى عودته إلى برلين الشرقية عام ١٩٤٨ - خمسة عشر عاماً من النفي قضاها في سويسرا، الدنمارك، السويد، فنلندا، الولايات المتحدة ثم في سويسرا مرة ثانية وأخيراً في النمسا- كان هذا المؤلف المسرحي الدرائعي بدون فرقة منتظمة لتجريب مسرحياته. ومع ذلك كان تلك هي سنوات روائعه «حياة غاليلو» (كتبت عام ١٩٣٨-١٩٣٩)، «الأم شجاعة وأولادها» (كتبت عام ١٩٣٩)، «إنسان ستسوان الطيب» (كتبت ١٩٣٩-١٩٤٠) و«دائرة الطباشير القوقازية» (كتبت ما بين ١٩٤٣ و ١٩٤٥). إن السنوات ١٩٤١-١٩٤٧ التي قضاها في أمريكا، حيث كان «المنهج» هو السائد، وكان المسرح الملحمي وأساليبه الغربية عديمة المعنى، كانت فترة ضائعة إلى درجة كبيرة بالنسبة له. ولذلك اعتبر مسرحياته كـ«محاولات» أو «تجارب» وكان بدون انقطاع يعيد النظر فيها، يكتبها ويعيد كتابتها، مدركاً أنها لم تحظ بالتجربة وبالتالي فهي غير مكتملة. وقد لجأ أيضاً إلى الكتابة الموسعة في مجال النظرية الدرامية. فما من مؤلف مسرحي في هذا القرن كتب بهذا القدر عن عمله، ولذلك لم تمض سنوات نفيه دون أن تخلف تركة. ولم تكن هناك أبداً فرصة أفضل لإثارة مسألة الحكم على النوايا من خلال النتائج، مع أن نظرياته أصبحت بازدياد غير قطعية ومفتوحة خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته.

كان أهم بيان نظري لدى بريخت خلال هذه السنة هو «أورغانون صغير للمسرح» الذي كتب قرب زيوريخ في سويسرا عام ١٩٤٨ ونشر في بوتسدام عام ١٩٤٩. يضاف إلى هذه المقالة عدد من ملاحق تركها بريخت بعد وفاته. وبأخذها معاً، يمكن اعتبار هذه الآراء بمثابة جمالية بريخت الناضجة عن المسرح، لقد شكلت تعديلاً نهائياً للفكرة الملحمية، وتضمنت المفهوم المتطور لما سماه «المسرح الجدلي».

أعاد بريخت تأكيد فكرته الأقدم عن الهدف الاجتماعي، الالتزام بمسرح «يليق بعصر علمي». وقد هاجم «الأورغانون الصغير» الدراما المعاصرة الشعبية ثانية كـ «فرع من العمل التخديري»، لكن الفرق هذه المرة هو أن الهجوم لم يتناقض مع فكرة معدلة عن المسرح كتسليية. فقد اعتبر «الموقف الانتقادي» و«حل المشاكل» مبعث بهجة. ولولا ذلك لظل الاعتراض السابق يُسمع مرة ثانية وهو أن المسرح الحالي يستدعي حالة من النشوة الانفعالية، شكلاً من أشكال النوم. ما كان مطلوباً هو مسرح يثير البواعث كي يغير «المجال التاريخي الخاص للعلاقات البشرية» الذي يمكن أن تقوم المسرحية بمعالجته.

وللتأكد من وضوح البواعث الاجتماعية الهامة في الشخصية وأفعالها، كان لابد من نوع خاص من التمثيل، نوع يقوم على مؤثر التغريب. هنا عاد بريخت بشكل مريح إلى تكنيك الإخراج والتمثيل الذي قضى حياته يركز عليه. وقد تقلص تعريفه النهائي له ليصبح:

التمثيل الذي يغربُّ هو التمثيل الذي يسمح لنا بمعرفة موضوعه، لكنه في الوقت ذاته يجعله يبدو غير مألوف. يجب أن تكون حركة الممثل، إيماءاته وكلامه حقيقية.

وهكذا لا ينبغي له أن يتقمص الشخصية التي يمثلها كلياً، وبالتالي لا يندمج المتفرج به عاطفياً بسهولة. يجب عرض الحدث وكأنه تجربة، بيان عملي، وعلى الخشبة يجب أن يكون الفرق بين الممثل والشخصية التي يقوم

بدورها واضحا دون عناء . وفي هذه الأيام بوسعنا القول إن ممثل بريخت كان «لاعب دور» .

على ممثل بريخت أن يحمل وجهة نظر خاصة به، موقفاً اجتماعياً يؤثر على وضعيته، صوته وتعبير وجهه . كان هذا هو المفهوم السابق عن المغزى الاجتماعي . كان ذلك هو «قصة» المسرحية، أي ما يجري بين الناس، وما يؤمن الماددة للجمهور كي «يناقش، ينتقد ويغير» . وهكذا أيضاً، يجب أن تقوم بنية المسرحية على سلسلة أحداث، مثل سجل تاريخي، لإعطاء الجمهور فرصة إقحام حكمه . وبالفعل، على جميع فنون المسرحية أن تعمل بأساليبها المختلفة لتحكي القصة، ولكن يجب أن تكون على صلة ببعضها البعض في «تغريب متبادل» .

وهكذا شعر بريخت بحاجة أقل لكتابة «مسرحيات تعليمية» وعظمية . وفي الوقت ذاته أخذ يتخلى عن استخدام مصطلح «ملحمة»، وفي النهاية عرف بكلمة «جدلي» نوع المسار الذي بموجبه كان يخطط مشهداً يستثير الموقف النقدي . لقد ترافق هذا التطور بإدراكه لعجزه عن تحقيق مؤثر تبعيدي بالشكل الكامل، ويبدو التباين بين النظرية والممارسة بأجلى صوره في مسرحياته الأخيرة . فقد جعلها كالألغاز نتيجة تقنيات التغريب، ومع ذلك، اعترف في عام ١٩٤٠ بأن العروض الألمانية التي مثلت بالطريقة التغريبية أدت إلى استجابات انفعالية قوية ويبدو أن المتفرج سرعان ما يكتيف إدراكه مع التقنيات الجديدة، ويصبح ميالاً نحو إيجاد التعاطف مع الشخصية حتى حين لا يكون ذلك مقصوداً . ومع ذلك، تكمن مساهمة بريخت العظيمة في حدسه الدائم لتناقضات وتناقضات الدافع البشري، كما استطاع موقفه التهكمي من مادة مسرحياته تقديم فهم دقيق للقاء الأضداد في جمهوره . لقد ظلت السخرية التهكمية واجتماع الأضداد، وحتى النهاية، مصدر الحيوية في مسرحه .

حين عاد إلى برلين الشرقية، أعاد بريخت جمع العديد من الممثلين الذين فرقهم الحرب، وفي عام ١٩٤٩ أسس البرلينر انسابل. وجدت هذه الفرقة التي كانت تديرها هيلين فاينغل (١٩٠٠ - ١٩٧٢) صالة لها في مسرح بريخت ما قبل الحرب - مسرح أم شيفبا وردام، الذي أصبح ملكاً لها في عام ١٩٥٤. وحسب شاهد عيان هو جورج ديقاين، وجدت هذه الفرقة جمهوراً ملتزماً، جمهوراً يعطي العروض «جواً من الطقس الديني». وعلى كل حال، يظل السؤال هو فيما إذا كان بريخت قد وجد جمهوراً من العمال، سواء في برلين أو أي مكان آخر، كان يعمل من أجله، إلا أن تأسيس برلينر انسابل وفر له أخيراً، على الأقل، الفرصة لتجريب نظرياته مستخدماً ممثليه الخاصين به وخشبيته الخاصة وجمهوراً كان يعرفه. كان أنجاز هذه الفرقة في هذا الوقت القصير قبل موت بريخت في عام ١٩٥٦ هو أنها قدمت مثلاً فريداً من المسرح الملحمي من خلال العرض.

في هذه الظروف الجديدة الرائعة، كان بريخت يختبر مشاهدته مرة بعد أخرى من خلال التدريبات، مجرباً مجموعة متنوعة من الطرق البديلة، يعيد الكتابة على ضوء تقدم التدريبات، مرتباً الممثلين بحيث يقوم تكوين الخشبة برواية القصة، فكان يحتاج من الوقت حتى تسعة أشهر ليعطي المسرحية شكلها النهائي. كان توزيع وحركة وشخصيات المشهد في منطقة التمثيل يؤمن دوماً المفتاح لفهم الحدث، وفي أية لحظة هامة يوحى على الأغلب بلوحة حية أخلاقية على طريقة الميلو دراما البيئية الفكتورية. لقد أصبح من الضروري إيجاد طريقة على أكبر قدر من الدقة تسجل القرارات المتعلقة بالتدريبات.

ونتيجة لذلك حفظت بعض تفاصيل العروض التي أخرجها بريخت فيما سماه «الكتاب-الموديل»، أي سجل لأعمال الخشبة يمثل أكثر من نسخة الملحن العادية أو حتى «كتاب التمثيل» لرينهارت. ولم يكن يحوي فقط أنماط حركة الممثلين ومواقعهم كما أقرها المخرج خلال التدريبات، وإنما صنف

أيضاً ماثات من الصور الفوتوغرافية لكل مشهد في العرض ، إضافة لشرح مفصل يوضح الأسس التي يقوم عليها الحدث ، لقد عكست هذه «الكتب - الموديلات» اهتمام بريخت المدروس بالتفاصيل وعنايته باللفظة الدقيقة والايحاء المطلوبة لتحقيق الأثر المطلوب . وحين اعترضه الانتقاد بأن هذه السجلات قد تحد من عمل المخرجين الآخرين الذين يرغبون بإخراج المسرحيات ذاتها ، ردّ بأنه من الطبيعي لأي مخرج أن يرغب في البداية من حيث انتهى سلفه . وكان بريخت يشير بذلك ، طبعاً ، إلى طريقته هو في العمل .

ربما لسوء الحظ ، قدم بريخت مثل هذا المعيار ، وسلك مثل هذا الطريق الخاص ، بحيث لم يستطع المخرجون اللاحقون الأخذ بنصيحته بهذه السهولة والابتداء من حيث انتهى هو . ومع ذلك ، فإن عجزهم أو عدم رغبتهم في تنفيذ كل ما تطلبه فكرة بريخت عن المسرح الملحمي قد يكون مفيداً من جانب آخر . فقد كان هؤلاء المخرجون في جميع أنحاء العالم ، الذين حاولوا اتباعه في الستينات ، مجبرين على تكييف الأسلوب الملحمي ليناسب حاجات مشاهديهم المنفصلين وتقاليدهم الوطنية الخاصة ، وهذا ما نتج عنه معالجة أكثر تنوعاً لمسرحيات بريخت في المسرح المعاصر تزيد عما يمكن أن يروحي به وجود «الكتاب-الموديل» . قد يستنكر ذلك أنصار نقاء الأسلوب في معسكر بريخت ، لكن هذه المعالجة الأكثر تنوعاً لروائع بريخت ، ربما تكون قد أثبتت قدرتها على الاستمرار مع جميع طرق المعالجة مثل جميع المسرحيات العظيمة قبلها .

كانت مسرحية «غاليو» أكثر مسرحيات بريخت التي أعيدت كتابتها ، والتعديلات ذاتها تروي قصة هذه المسرحية باتجاه الدراما الجدلية . فقد كتبت النسخة الأولى ، في الدنمرك عام ١٩٣٨ - ١٩٣٩ ، وقدمت في عرض ناجح من قبل ممثلين ألمان لاجئين واخراج ليونارد شتيكل في مسرح زيورخ شاوشبيلهاوس عام ١٩٤٣ عندما كان المؤلف في أمريكا ، وكتبت نسخة أخرى بالانكليزية بتعاون غير عادي مع الممثل تشارلز ليوتون بين عامي

١٩٤٤ و١٩٤٧ . كانت اللغة الوحيدة المشتركة بين الرجلين هي الخشبة ذاتها، فنتج عن هذه المحاولة المشتركة بينهما حوار رائع جدير بالتقديم على الخشبة مع بعض التغييرات الجذرية في المشاهد اعتماداً على الإيماء والأمثلة التوضيحية . لم يترددا في التلاعب بالحقائق التاريخية لتأكيد خيانة غاليليو الاجتماعية، كما جعلوا الفروق الطبقيّة بين الشخصيات أكثر حدة . في عام ١٩٤٧ ، حظيت هذه النسخة باثني عشر عرضاً على مسرح كورونيت ، بيفرلي هيلز ، لوس المجلوس ، واثنى عشر عرضاً على مسرح مكسين اليوت ، نيويورك ، باخراج جوزيف لوزي وموسيقا هانز آيسلر . لكن الأسلوب كان غير مألوف ، وكانت التعليقات سيئة . واعتبر شكل المسرحية «مفككاً وعلى شكل سلسلة من الأحداث» ، خال من أية ذروة انفعالية . وحتى أداء ليوتون ، على ما كان يتمتع به من شعبية كممثل سينما ، اعتبر مربكاً ، فقد ظلت أدوات التغريب سراً ، وفقدت تحدياتها .

في عام ١٩٥٣ ، بدىء بنسخة ثالثة لمسرحية «غاليليو» تركز على النسختين الآخرين للوصول إلى نسخة نهائية ، ثم عرضت في كولون عام ١٩٥٥ وبرلين الشرقية عام ١٩٥٦ .

إن هدف بريخت من الكتابة المسرحية في هذا العمل ، ومصدر ارتباك المشاهد ، هو الازدواجية في الشخصية المركزية . فقد كتبت هذه المسرحية في وسط الخوف المتزايد من الحرب الذرية ، وكان بريخت حريصاً ألا يكون غاليليو العالم المثالي وعالم التاريخ ، «الفلكي» البعيد عن الواقع ، وإنما الرجل العادي بمسؤوليات مرتبطة بالحياة الواقعية . والواقع أن بريخت اختار هذا الموضوع لأنه ، على الرغم من مكتشفات غاليليو العلمية ، كان من الصعب تجاهل حقيقة تراجع المعيب ظاهرياً بأنه أخطأ حين هُدد بالتعذيب والموت من قبل محاكم التفتيش . وفي حين يظل مثل هذا الارتداد غير واضح فيما إذا كان نتيجة الجبن أم أنه مكر ، مادامت نجاة غاليليو مكتته من مواصلة عمله وتهريب نسخة من كتاب «Discorsi» خارج البلد ، فقد جهد

بريخت للتأكيد على أن الارتداد كان يعني تجريد العلم من أهميته الاجتماعية، وترك الكنيسة تعيد تأكيد سلطتها البدائية على شعب ذلك العصر. هذا ما ألح عليه في تعديله للمسرحية: ففي النسخة الأولى، ظهر غاليليو وهو ينفذ عمله سراً، ولكن في التعديلين التاليين، صُوِّرَ على أنه بلا مبدأ بشكل متزايد أكثر فأكثر، ومضاد للمجتمع، بل وحتى مجرم.

وتبعاً لذلك، خطت المشاهد في «غاليليو» لتضمن استجابات جدلية تجمع النقيضين من قبل المشاهد. غاليليو هو العالم الكبير من جهة، واللص الذي يسرق فكرة التلسكوب من هولندا من جهة أخرى. إنه يذهب إلى فلورنسا للحصول على بعض المال «ليملأ بطنه»، ومع ذلك يتحدى الطاعون ليتابع دراسته أثناء وجوده هناك. وأكثر من ذلك، إن كل جزء من تفاصيل التشخيص يُطرح لإكمال شخصية غاليليو ككائن بشري كامل. فهو الشهواني الذي نشاهده أول مرة عارياً حتى الخصر وهو يستمتع بالاغتسال بالماء البارد، إنه يشعر بالسروور حين يُفرك ظهره. يتمتع بشرب الحليب مثلما يتمتع بشرب الخمر. وكرجل عجوز، ما يزال الأكل الذي يلتهم إوزة بشراهة علماً بأنها من أكثر الطيور شحماً. وكمعلم يظهر أنه رديء، فحين يقاطعه طالب أثناء عمله ييدي انزعاجه. وكأب يتصرف بقلب جامد تجاه ابنته فرجينيا ويمنعها من الزواج، ولذلك نشاهدها فيما بعد عانساً عجوزاً يسعدها أن تتجسس ضده لصالح محكمة التفتيش. حين يعلن ارتداده في المشهد ١٣، يُظهر غاليليو، كما مثله ليوتون، سقوطه من خلال ارتسام ابتسامة طفولية عريضة على وجهه تشير، كما في وصف بريخت للعرض، إلى «ارتياح ذاتي من أدنى المستويات».

وتماماً مثلما لم يُترك لمسألة الارتداد أن تكون مجرد مسألة امتداح أو لوم، فعلى المنوال ذاته وضعت شخصية غاليليو المتناقضة بكل تفاصيلها لمنع أية استجابة سهلة من المشاهد تجاهه. ومع ذلك، وعلى الرغم من الواقعية الحية للحدث، طالب بريخت أن تظهر المشاهد أيضاً كرسوم تاريخية، وهذا

مؤثر تعزز من خلال العناوين المعلقة خلف الخشبة لتعطي المسرحية شكل درس في التاريخ.

عرضت «الأم شجاعة» أيضاً في عرض مبكر م قبل الممثلين الألمان في المنفى في زيوريخ عام ١٩٤١، عندما كان بريخت في فنلندا. وكانت هي أول عرض له في برلين بعد الحرب عام ١٩٤٤، إذ شاركه أريك أنجل في الاخراج على مسرح دوتيشس. نشر «موديل شجاعة» لعام ١٩٤٩ في دريسدن عام ١٩٥٢. ولم يقتصر على جعل الفروق بين عرضي زيوريخ وبرلين واضحة فقط، وإنما تم توثيق تفاصيل العرض النهائي بشكل واق. إن هذه المسرحية، تبعاً لذلك، تقدم نظرة ثاقبة خاصة في طبيعة المسرح الملحمي الناضج.

لقد اعتمدت خلفيتا هذين العرضين على التصميم الذي وضعه تيوأوتو لعرض زيوريخ. وقد تكون ذلك من مجموعة ثابتة من الستائر القماشية مربوطة إلى دعائم خشبية تعطي احياءات بسيطة عن الموقع، مثل بيت في مزرعة أو خيمة القائد، حسب الضرورة. وخلفها جميعاً، هناك قماشة بيضاء كبيرة تمثل ما هو أقل من قماشة سماوية لكنها حصراً ليست سيكلوراما. كانت الخشبة عارية فعلياً، مضاءة بضوء أبيض خافت، دون أي تعديل للإشارة لليل والنهار. وقد علقت الاعلانات من فسحة الخشبة، وكل منها يشير إلى تغير المشهد من بلد إلى آخر، كما اسقطت العناوين الفرعية على الشاشات. كان أربعة موسيقيين يجلسون في مقصورة بجانب الخشبة، وفي عرض برلين تسبق اغنيات بول ديساو برموز موسيقية متدلّية من فسحة الخشبة لتبين للجمهور أن الأغاني لا تنبثق عن الحدث. وقد استخدمت الموسيقى الأركستراالية ذات السمة التهديدية مع مشهد هادي م كتعليق تهكمي على الحدث.

قصد من المسرحية أن تقدم الحرب، حسب بريخت، كـ«عمل على شكل أشودة رعوية». فقد كانت الحرب مسألة تجارة ليس بالنسبة للقادة

وحسب، إنما للأم شجاعة ذاتها. إنها بحاجة للحرب لمواصلة بقائها، في حين تخاف في الوقت ذاته ما يمكن أن تفعله الجندية لأبسرتها. كتب بريخت:

إنها خائفة من شجاعة ابنها الأكبر، لكنها تثق بذكائه. أما فيما يخص ابنها الثاني، فهي تخشى غيابه، لكنها تثق بأمانته. وأما ابنتها فهي تخشى فيها حنانها، لكنها تعتمد على خرسها. ومخاوفها فقط هي التي يتبين أنها مبررة. أيليف، الابن الأكبر، يسرق الفلاحين ويحقق شهرة قصيرة الأمد مع قائده، في حين تباع شجاعة ديكاً مخصياً مسمناً أثناء المجاعة وتكسب مالاً. وعندما يصبح من الضروري التحول من اللوثرية إلى الكاثوليكية، تؤدي أمانة «سويس تشيز» إلى جعله سجيناً، وتكلفه مساومة شجاعة حول الفدية حياته. أما الابنة كاترين فتموت لأنها تمحو على أطفال الآخرين. في نهاية المسرحية، تظل هذه المرأة العجوز مستمرة في تتبع الجيش لكسب عيشها. وكما قال بريخت إنها لم تتعلم أي شيء.

قدم عرض زيوريخ، الذي أخرجه ليوبولد ليندبيرغ، كدرس في الدعوة إلى السلام، معتبراً الحرب مجرد كارثة طبيعية وشجاعة (التي قامت بدورها تيريز غيزة) ضحيتها البريئة. لقد كانت نجاحاً للأسباب غير المقصودة وقد اعتبرها النقاد «أساة نيوب»* حيث شجاعة شخص تراجيدي متمثل في امرأة فقدت أولادها واحداً بعد آخر، فأخفقوا في رؤية المسرحية كصراع ملحمي موضوع لإظهار شجاعة كضحية وشريرة في آن واحد. ولذلك أدخل بريخت مجموعة من التفاصيل الجديدة اختيرت لتغريب الشخصية بوضوح أكبر. ففي النسخة المعدلة، يُصرف انتباهها ببيع ابزيم الحزام في ذات الوقت الذي تجري فيه إعادة تعبئة أيليف في الجيش (المشهد رقم ١). وحين يريد القسيس القمصان التي تحتفظ بها للبيع كي يصنع منها ضمادات

* - نيوب (في الأسطورة الاغريقية) ابنة تانتالوس وزوجة أمفيون التي تحولت أثناء بكائها على أبنائها المقتولين إلى صخرة ظلت الدموع تسيل منها.

للجرحى، تقاتل هي للاحتفاظ بها (المشهد رقم ٥). ومع استمرار الحرب، تظهر وهي تقوم بعملها على أكمل وجه والخواتم في أصابعها، وفي رقبته سلسلة من قطع النقد الجرمانية الفضية (المشهد رقم ٧). إن شجاعة هي أم وامرأة تدير أعمالاً، ولكن في موقف بعد آخر، يتبين أن الدورين متعارضان، وأن البقاء هو الأولى. ولجعل المشاهد متوافقة مع فكرته عن الحقيقة، أوجد بريخت شخصية منفصلة، أي ضد البطلة، امرأة للإنسانية تريد للحرب أن تستمر، لكنها في الوقت ذاته أم طبيعية تحاول حماية أولادها. وتصبح العربية، التي تمكنها من مزاولة عملها خلال المسرحية، رمزاً لهذا الانقسام، فهي أساسية للتجارة، وتظهر - مثل حياتها - في دوران مستمر. ومع ذلك هي مثل طاحونة الدوس عند بيسكاتور، لا تستطيع الانتقال حين توضع على الخشبة الدوارة لمسرح دويتش، تماماً مثلما لا تستطيع شجاعة تغيير طبيعتها. إن هذا التناقض بالدوافع في المسرحية هو ما يجعلها نموذجاً رائعاً للمسرح الملحمي، لقد وجد المخرج الأمريكي هربرت بلاو في «المسرح المستحيل» أن العبقرية في هذه المسرحية تتجلى في أن الأم شجاعة قد أفسدت بتأثير القوى الاجتماعية ذاتها التي انتجت الحرب في المقام الأول؛ لقد استسلمت، «والاستسلام هو المصدر الرئيسي لمؤثر التغريب في هذه المسرحية».

مع هذا، فإنه حتى المعالجة الأكثر صراحة في برلين لم تحل مشكلة التحكم باستجابة الجمهور. لقد اعتبرها الناقد الماركسي ماكس شرودر نجاحاً للسبب السابق ذاته في عرض زيوريخ، مقتنعاً بأن شجاعة «قديسة إنسانية من فئة نيوب والأم دولوروزا». إن المشاهد يفهم ما يريد فهمه، وضمن حالة من الإيهام الكلي بالتأكيد. ولذلك اختار الجمهور أن يرى في «الأم شجاعة» قصة عنه هو، ضحايا مشتركين للحرب، وهم بدون شك يجدون في معضلات هذه المسرحية ظرفهم الجديد في برلين الممزقة بالحرب. في النهاية حين تتراجع شجاعة إلى جر العربة وحدها، يصبح من غير الممكن إعطاء

الحكم على عنادها ببساطة باعتباره مجرد عمل يقوم به شخص نهاب ووغد .
في تموز ١٩٥٨ ، كتب أرنست بورغان في «انكور» ملخصاً مسألة نجاح أو
فشل بريخت بشكل عام .

كل مسرحية لاقت نجاحاً عند جمهوره ، كانت ناجحة لغير
الأسباب المقصودة : فقط تلك المقاطع التي لا تتطابق مع
نظرياته ، تلك البقايا غير المعدلة من المسرح التقليدي ، هي التي
استطاعت التأثير في جمهوره ، في حين لم ترض تلك المقاطع
التي بذل فيها أقصى جهده والتي عرض فيها بأوضح شكل
نظرياته عن الخشبة الملحمية أحداً إلا زملاء الفنانين .

وعلى كل حال ، لم يتجاهل بورغان ما أنجزه بريخت : حين وجد
أيضاً أن «كل حيلة اخترعها للقضاء على (سحر) المسرح أصبحت سحراً بين
يديه» كان بذلك يشير إلى التناقض الظاهري المطلق .

في برلين ، قامت هيلين فايجل بالدور الرئيسي بطريقة أكثر بروداً من
تمثيل غيزه له في زيوريخ . وحسب أريك بنتلي في ملاحظاته خلال زيارة إلى
برلينر انسامبل في كتابه «بحثاً عن المسرح» كانت فايجل «باردة ، مسترخية
وتهكمية» تقف خارج الدور وتمثل بـ«دقة كبيرة في الحركة والتنغيم .» لكنها
أدخلت أيضاً قدراً كبيراً من التفاصيل الواقعية على العرض ، على الرغم من
أن هذه الواقعية بالنتيجة أدت فقط إلى جعلها أكثر إثارة للشفقة . ففي المشهد
التاسع ، حيث تضطر للاستجداء في جبال فيختلغيبيرغ في طقس رديء ،
صارت نبراتها فاترة وفاقة الحس مثل أولئك الفقراء الذين كانت فايجل
تواجههم في شوارع برلين . في المشهد الثاني عشر ، ترددت وهي تدفع
للفلاحين في مآتم كارين ، ثم استردت إحدى القطع النقدية التي كانت قد
أعطتها ، مؤكدة على هذه الايماءة من خلال فرقة الكيس الذي تحمله .
وعندما ربطت نفسها إلى العربة وأخذت تجرها لآخر مرة حول الخشبة ،
سُمت أغنية المشهد الأول مرة ثانية ، ولم يبق أي قدر من الموسيقى العسكرية

ليحد من التأثير العاطفي لهذه اللحظة . إن هذا العرض ، وإن كان بريخت أخرجته بنفسه ، لم يعلم أي درس عن الحرب التي لم تكن معروفة مسبقاً ، وإن كان قد قدم شيئاً فهو أنه بين أن أعماق الطبيعة الإنسانية متناقضة بشكل مرعب وغير خاضعة للتنبؤ ، إنها سر مخيف .

كتب بريخت معظم مسرحية «إنسان ستسوان الطيب» في فنلندا ، وحظيت أيضاً هذه « المسرحية الأمثولة » بأول عرض لها في عام ١٩٤٣ في زيوريخ ، وقام باخراجها ليونارد شتيكل . بعد الحرب عرضت في فرانكفورت وروستوك ، إلا أن برلينر إنسامبل لم تتبناها إلا بعد وفاة بريخت . في بريطانيا ، عرضت على مسرح رويال كورت عام ١٩٥٦ ، وقامت بيجي أشكروفت بالدور الرئيسي فيها . نتعرض لذكر هذه المسرحية بشكل موجز هنا لأنها تعتمد إلى حد متطرف الحيلة الجدلية للشخصية المنفصمة ، كما في غاليلو وشجاعة . في عام ١٩٣٣ ، كتب بريخت وكورت فايل باليه لزوجة فايل ، لوت لينيا ، عرفت بانكلترا بعنوان «الخطايا السبع المميتة» و«أنا-أنا» . في هذه الباليه ، اختان وكلاهما باسم أنا ، الأخت العاطفية تعبر عن ذاتها بالرقص والأخت العقلانية بالغناء . فالعقل والغريزة هنا مظهران للشخصية ذاتها ، لكنهما يقدمان على الخشبة معاً . وفي مسرحية «السيد بونتيللا وتابعه ماتى» تطرح فكرة قريبة من هذا ، كتبت في فنلندا تقريباً في الوقت ذاته الذي كتبت فيه «إنسان ستسوان الطيب» : بونتيللا كريم حين يكون مخموراً ، لكنه بخيل في حالة الصحو . هذه المسرحيات جميعاً تعمق غموض الشخصية من خلال تقديمها بشكل مرئي على الخشبة .

في «إنسان ستسوان الطيب» يهبط ثلاثة آلهة من الأعلى للبحث عن آثار الطيب في الكائنات البشرية . إنهم يجدونها في عاهرة ، شين تي ، حين تؤويهم ، ولذلك يكافئونهم بالمال لتفتتح متجرأ لبيع التبغ . ومع هذا الازدهار المحدث ، تحاصر فجأة بالأقارب الفقراء والشحاذين والآخرين ، وهكذا تعمل دفاعاً عن نفسها على انتحال شخصية ابن عمها القاسي

القلب، شوي تا، كي تبعد هؤلاء المتطفلين. وتلك بداية سلسلة من المواقف «الازدواجية»: والمغزى هنا هو أنه يستحيل على شخص طيب أن يستمر في هذا العالم دون أن يُفسد. وبناء على ذلك، يجب تغيير العالم. في المسرحيات الأخيرة تحولت الصراعات في الشخصية البشرية إلى معضلات أخلاقية. وفي «إنسان ستسوان الطيب»، إن تقديم موقفين متباينين تجاه الحياة فيما يظهر وكأنه شخصين مختلفين - بينما هما في الحقيقة شخص واحد - جعل المعضلة واضحة للجمهور. وفي الوقت ذاته، تم تبني هذه الحيلة على حساب تبسيط معين للشخصية، وأزداك وحده في «دائرة الطباشير والقوقازية» استطاع مضاهاة غاليلو وشجاعة من حيث العمق والتعقيد.

كتبت «دائرة الطباشير القوقازية» في أمريكا، وهي آخر مسرحية كتبها بريخت في المنفى. قدمت لأول مرة بالانكليزية في كلية كارلتون، منيسوتا عام ١٩٤٨، وعرضت عرضها الأول في برلين عام ١٩٥٤، أثبتت هذه المسرحية أنها أكثر مسرحيات بريخت شعبية بعد «أوبرا البنسات الثلاثة»، ومن السهل معرفة سبب ذلك. كانت هذه المسرحية أمثلة أخرى، وقد أعطها بريخت إطاراً شبه سياسي، فيها شخصان تعاونيان من جورجيا السوفييتية يتنازعان على ملكية قطعة من الأرض. كان الهدف من هذا الإطار هو تأريخ جوهر الحكاية وجعلها مسرحية ضمن مسرحية؛ وقد قدمت سبباً لإعادة سرد الأسطورة الصينية القديمة عن دائرة الطباشير. على كل حال، من الممكن تجاهل أو تناسي هذا البرولوج كلياً، وبذلك تبدو المسرحية الداخلية وقد قدمت على شكل حكاية شعبية رومانسية تكتمل براوي الحكاية. إن موضوعها، الصراع بين عامة الناس وحكامهم، يطرح من خلال محبة الطفل، ويتمتع تماماً بكل جاذبية الحكاية الشعبية أو الميلودراما البسيطة. فالشخصية المركزية، الفتاة الفلاحة غروشا، فيها كل المتطلبات الجاهزة لضحية الظلم المثيرة للشفقة مادامت غريزتها الأمومية تقودها من صعوبة إلى أخرى. فبقدر ما تفعل الشيء الصحيح، بقدر

مايتوجب عليها تقديم توضيحات شخصية أكثر - حتى إلى الدرجة التي تضطرها إلى قبول زوج يكون أباً للطفل وفقدان خطيبتها ضمن هذا السياق . لم يكن بمستطاع بريخت تصور قصة أكثر تأثيراً .

لقد حُملَ عرض برلين بكل العناصر الملحمية . فلم يكتف المغني الشعبي ، الذي استخدم موسيقا بول ديساو البسيطة ، بتأمين الربط السردى للعديد من مشاهد المسرحية ، وإنما أيضاً عمل بشكل لطيف على تبعيد الحدث من خلال الغناء عنه بالماضي : جلس خمسة موسيقيين على الخشبة مع المغني ، ولولا ذلك لكانت الخشبة عارية فعلياً بالطريقة المألوفة . كان الحاكم وزوجته والأمير ، مع موظفي القصر يلبسون أقنعة غرائبية لتعزلهم كأوغاد بشكل واضح . ربما للحد من إثارة الشفقة ، تم أداء دور غروشا من قبل ممثلة عادية ذات ساقين غليظتين بدت أقل فتنة . وكان أزداك ، السافل العجوز الحكيم الذي يصبح القاضي بعد الثورة ، شخصية رابلية (Rabelaisian) امتعت الجمهور باختيار غروشا وليس زوجة الحاكم للاحتفاظ بالطفل . لم ينتبه أحد إلى أن بريخت ، بشكل تهكمي ، نقض القرار الأصلي الذي كان يقضي بأن الأم الحقيقية هي التي ستربح . كان بذلك يريد أن يثبت أن روابط الدم ليست دائماً هي المعتمدة . وقد تكونت لدى المشاهد قناعة إجمالية برؤية تنفيذ عدالة شاعرية . ولذلك يصعب اعتبار «دائرة الطباشير القوقازية» أفضل مثال على الجهود الناجحة لممارسة المسرح الملحمي ، وإن كانت كوميديا أفكار متميزة .

كانت عروض مسرحيات بريخت في بريطانيا وأمريكا تافهة وضعيفة بشكل ملحوظ . فقد لعب التراث القوي للتمثيل الطبيعي ، بدون شك ، دوراً في قلة حيوية العروض التي قدمت بالانكليزية منذ الحرب نظراً لكون التمثيل حسب المعايير الملحمية ظل عموماً يقتصر إلى التعريف الدقيق الموجود في الأداء القاري . عندما قرر جيروم روبنزاخراج «الأم شجاعة» على برودواي عام ١٩٦٣ ، تميز هذا العرض بالجمود . حتى أنه تخلى عن

الدوران الاجباري، وهكذا فإن مرور شجاعة المؤلم واللانهاثي عبر الخشبة مع عربتها قُلص من قبل الممثلة آن بانكروفت إلى دفع وسحب عرضي هادىء بدا قليل الأهمية في رحلتها العظيمة الشأن عبر أوروبا. حين يفشل في إحدى مسرحيات بريخت في إدراك هدف شخصيته، فإنه يتردد إلى تمثيل من النمط التقليدي الذي قضى بريخت حياته في العمل على استئصاله. ومثل هذه النتيجة يمكن تسميتها بـ«الملحمية الواهنة».

فهل ما يزال بالامكان بعد تقييم ما حققته إصلاحات بريخت المسرحية؟ إنه كمؤلف مسرحي ملتزم وغزير الانتاج، مخرج وفيلسوف مسرح، يمثل النموذج البارز في العصر الحديث لفنان المسرح الذي آمن أنه من الضروري لأي جانب من الصناعة المسرحية أن يخضع لإعادة تفكير جذرية منتظمة. وكمبدع لا يستقر في كل الأوقات، وإن كان غالباً ما يعمل في ظل أصعب الظروف، ظل يصر على أن حيوية الدراما تعتمد على الاختبار المتواصل، النقاش والتعديل كسيرورة لانهاثية. لقد كان رجل المسرح الكامل، وقد شد من خلال رؤياه كل مخرج خطر بباله أن عملية اخراج مسرحية ما هو تحدٍ إبداعي حقيقي في التواصل الدرامي. إن نظرياته عن مسرح منطقي وسعيه وراء الحيل المتعددة من أجل تبعيد الخشبة، وتلاعبه بجمهوره، دفعت الدراما الحديثة نحو نوع جديد من الكوميديا، صريحة وذكية، لكنها بالضرورة ليست خالية من العاطفة، وهي أحياناً مؤثرة كمسرح.

* * *

١٦- المسرح المحمي في ألمانيا بعد بريخت

«الزيارة» ١٩٥٦ «كاسبار» ١٩٦٨

في عام ١٩٤٩ ، استطاع مؤرخ المسرح الارديس نيكول أن يكتب عن بريخت في «الدراما العالمية» أنه «من المشكوك فيه فيما إذا كان من المحتمل سواء لأعماله أو الأسلوب الذي طوره أن يسبب أكثر من موجة صغيرة على سطح التيار المسرحي .» ولم يخصص نيكول سوى فقرة واحدة لهذا المؤلف المسرحي والمخرج الذي كان له التأثير الفردي الأكثر عمقاً على جميع فروع المسرح منذ الحرب العالمية الثانية . بعد تأسيس البرلينر إنسامبل وزياراتها خارج برلين ، أعيد عرض مسرحيات بريخت في كل مكان من بقية أوروبا ، وبعد مقاطعة تلت بناء جدار برلين ، عرضت في ألمانيا الغربية أيضاً . وخلال الستينات ، حتى روسيا تغلبت على عدم ثقته بـ «شكلية» بريخت وتبنته . وبدأ صدور حوالي أربعين جزءاً من أعماله بالألمانية . لقد استجاب فنانو المسرح لمعايير الجديدة في الاقتصاد الدرامي ، فأخذوا يعيدون النظر بأهدافهم في تصميم الخشبة وبنية المسرحية ونوع لغتها وفي علاقة الممثل بجمهوره . لم يكن بمقدور كبار المخرجين مثل غيورغيو ستريلر (١٩٢١ -) مؤسس بيكولوتياترو في ميلانو وبيتر بروك (١٩٢٥ -) مخرج بريطانيا الأكثر خيالاً وجان فيلار (١٩١٢ - ١٩٧١) مدير المسرح الوطني الشعبي في أفينون وقصر شايبوروجيه بلانشون (١٩٣١ -) مدير ما أصبح الآن المسرح الوطني الشعبي في فيلوربان قرب ليون مقاومة الرغبة في التعرف على مجاله الجديد بطرقهم الخاصة . إلا أنه ما من مكان عرف تأثير بريخت بقوة أكبر مما هو في البلدان الناطقة بالألمانية .

يعود كل الفضل في تجديد شباب مسرح الكاتب بعد الفجوة التي خلقتها سنوات هتلر إلى بريخت . أثبتت الدراما الجدلية بشكل أو بآخر أنها

مسرحية بشكل متأصل، وقد علّم بريخت المؤلف المسرحي الألماني كيف يبعد المرأة عن ذاته الذاتية ويحول حماسه التعبيري إلى نقد اجتماعي محسوب. لقد انتج جيلاً من المؤلفين المسرحيين السياسيين. كان مسرح العبث نوعاً أدبياً فرنسياً لا ألمانياً، ولذلك اتجه الكتاب الألمان إلى بريخت وليس إلى بيكيت أو يونسكو بحثاً عن رائد لهم. كانت زيوريخ مركز إنتاج بريخت أثناء الحرب، وبشكل ليس غير متوقع وجدت سويسرا بشكل مبكر متحمسين كبيرين لبريخت في كل من فريش ودورنات، وكلاهما مسرحيان ناطقان بالألمانية، يعملان خارج زيوريخ. كان ماكس فريش (١٩١١ -) يعرف بريخت جيداً، وقد التقى به في عام ١٩٤٨، كما استهوته تعبيرية ثورنتون وايلدر، فقرن مؤثرات التغريب البريختية بقفزات وايلدر الخيالية في الزمان والمكان. ففي أربع وعشرين مشهداً ملحمياً تقدم مسرحية فريش «سور الصين» ١٩٤٦ عملية بناء سور الصين العظيم، وفي ذات الوقت الحرب الذرية في القرن العشرين. إن أحد العاملين يجعل الآخر يبدو سخيفاً. يتحرك أشخاص مقنعون من الأدب والتاريخ، من روميو وجولييت حتى نابليون، خلال المسرحية كما في الكباريه، فيضفون مع ذلك على الخشبة مستوى من السرمدية ومن خلال تحقيق هذه الرؤى الواسعة، يراد للإنسان المعاصر أن يتعلم درسه.

كانت المسرحية التي خلقت شهرة فردريش، على كل حال، هي المسرحية العبثية المظهر التي عرضت في زيوريخ عام ١٩٥٨ والمعروفة في بريطانيا بعنوان «مشعلو الحرائق» (The Fire Raisers) وفي أمريكا بعنوان "The Firebugs". لقد كانت أمثلة درامية أكثر بساطة وأشد تأثيراً من أي شيء في المسرح العبثي. وبالطريقة البريختية، وضع للمسرحية عنوان ثانوي «أخلاقية بدون أخلاق»، وهي تقدم كوميديا مشوقة بسيطة تحكي القصة غير المعقولة لبيدرمان - شخص محترم يمثل «كل الناس» - يرحب عن عمد بمشعلي الحرائق في بيته معتقداً، بلا جدوى، أنه يستطيع منعهم من إضرام

النار فيه . تتميز المسرحية بكورس من الاطفائيين الهزلين ، محاكاة تهكمية غرائبية للكورس في التراجيديا الاغريقية ، يعمل على الحد من أية أبهة أخلاقية . وهي أيضاً تستخدم خلفية ناجحة متعددة الأهداف في وقت واحد ، وهكذا نستطيع أن نشاهد في وقت واحد كلاً من غرفة الجلوس التي يكرم فيها بيدرمان ضيوفه والسقيفة حيث ، وبتهكمية مفرطة ، تخزن صفائح الزيت وتضرم النار . لقد وجد فريش الوسيلة لجعل بيدرمان يقوم فعلياً باعطاء علبة من أعواد الثقاب لهؤلاء الدخلاء كي يضرعوا هذا الحريق . لم تكن الإشارة السياسية الضمنية إلى رجال الأعمال الذين قدموا دعمهم للنازية الألمانية بعيدة جداً عن الفهم .

كانت المسرحية الأكثر رعباً ، على كل حال ، هي «أندورا» ١٩٦١ . تحكي هذه المسرحية قصة أندري الذي ربي بشكل يجعله يؤمن أنه يهودي . وحين يكشف أنه ليس يهودياً فعلاً في نهاية الأمر ، يقبل على الرغم من ذلك الدور الذي فرضه عليه المجتمع . وطواعية يتقبل الاضطهاد والتعذيب والاعدام حين يتم اجتياح البلد من قبل الجيران المعادين للسامية والذين ينحدر هو منهم بالأصل . كان ماكس فريش مهتماً بشكل صريح بالدور الأخلاقي والسياسي لسويسرا في وجه العدوان النازي المحيط بها ، واندورا تقدم تعليقاً مكرراً على مشاكل الحياد .

وبالقدر ذاته من التشاؤم ، وإن بكوميديّة لاذعة أكثر ، كانت مسرحيات فردريك دورنمات (١٩٢١ -) . مثل فريش كان مهتماً بكل من بريخت ووايلدر كمؤلفين مسرحيين ملحميين . ففي محاضرة له في زيوريخ عام ١٩٥٤ بعنوان «مشاكل المسرح» بين دورنمات أن التراجيديا أصبحت الآن مستحيلة ، نظراً لكون البطل التراجيدي يحتاج نوعية من الرؤيا الفردية وإحساساً بالمسؤولية ، في حين نرى الآن أننا مذبنون جماعياً . والكوميديا من طرف آخر تستلزم «عالمًا في طور النشوء ، يكون مقلوباً رأساً على عقب» ، وكل ما يمكن أن نتوقع تحقيقه هو «التراجيدي من خلال

الكوميدي»، أي الـ «الهوة التي تنفتح فجأة». إن مقالات دورنمات العرضية تعطي فكرة واضحة عن موقفه الفكري كمؤلف مسرحي: فهو يبدي إعجابه بأرستوفانيس لما في أفكاره من مفاجآت، وكريستوفر فراي لمسرحيته «عقواء مألوفة جداً» و«السيدة ليست للحرق» باعتباره «كوميدي إغريقي جديد مهياً لتحويل العالم إلى كوميديا، والكاريكاتيري رونالد سير الذي تكشف طالبات المدرسة عن دعابة غرائبية. إن الكوميدي الحقيقي، يقول دورنمات، لا يكون هيناً أبداً - إنه يوجع وجعاً شديداً، وبمثل هذه التعليقات يصف دورنمات بشكل نهائي «الكوميديا السوداء» المتميزة المرارة في سنوات ما بعد الحرب.

قبل بضع سنوات من استقطاب بيكيت ويونسكو للاهتمام، كان دورنمات قد اختار كلمة «غروتسك» لايضاح طريقته الاسلوبية، الطريقة التي تضع عن عمد صوراً متطرفة بشكل مثير للغضب على الخشبة. وقد اختار أيضاً أن لا يستبدل هذه الكلمة بكلمة «عبث».

العيشية تعني فقدان الهدف من الحياة، في حين أن الغرائبية (الغروتسكية)، الأقرب إلى التعبيرية، تفترض مستوى ما من الحقيقة العادية التي ينطلق منها الكاتب. إن مثال دورنمات الشهير هو عن سكوت من القارة القطبية: سيكون الوضع عبثاً فيما لو قدم على شكل كتلة جليد تتحدث إلى كتل جليد أخرى، لكنه سيكون غرائبياً فيما لو حبس في ثلاجة قرب شارع مزدحم. مسرحيته الأولى ذات الأهمية «رومولوس الكبير» تصور آخر امبراطور روماني كاخفاق مطلق بصفته عسكري وحاكم. إنه ينذر حياته لتربية الدجاج في مواجهة العدو. لكن المسرحية تؤكد على منطق رومولوس الهادئ في حين يهرب كل من حوله مذعوراً، وإن حصافته وموضوعيته في عالم بدائي تتنجان نوعاً خاصاً من التراجي كوميديا الرائعة.

لقد تابع دورنمات استكشاف المزيج المكون من عناصر كوميديا وتراجي كوميديا بطريقة للتحكم بالخشبة والجمهور. فقد اقترب من السريالية في

«زواج السيد ميسيسيبي» التي أخرجها شفايكارت على مسرح ميونخ
 كامرشيله عام ١٩٥٢. لقد كان الديكور أو بوسكياً* بتناقضاته الصارخة:
 غرفة ليس من السهل أبداً وصف روعتها وفخامتها البرجوازية
 المتأخرة. ومع ذلك طالما أن الحدث يجري في هذه الغرفة، وفيها
 وحدها، وطالما في الحقية يمكن القول إن الأحداث التالية تمثل قصة هذه
 الغرفة، كان لابد من محاولة لوصفها. تصل رائحة الغرفة التنتة إلى السماء
 العالية. وفي الخلفية نافذتان. المنظر مرعب من خلالهما. على اليمين،
 هناك أغصان شجرة تفاح وخلفها بعض من مدينة شمالية فيه كاتدرائية
 قوطية، وعلى اليسار شجرة سرو، بقايا معبد كلاسيكي، خليج وميناء. هذا
 ما يتعلق فيما هو موجود في الخارج. ولهذا كله يطالب المؤلف بأن تنفذ
 الخلفية بشكل واقعي - «وبهذا الشكل فقط يمكنها أن تتفكك. يمكن بأمان
 إبقاء اللاواقعي والخيالي للنص، للمؤلف». في «زواج السيد ميسيسيبي»
 نلتقي بأناستاسيا الفاتنة التي «تستهلك عدداً غير قليل من الرجال» وأحدهم
 هو فلورستان ميسيسيبي، المدعي العام، الذي حكم على الكثيرين بالموت،
 وفي المسرحية يقضي هذان على بعضهما بعضاً بالسّم. وعلى كل حال مثل
 هذا التصور السريالي وهذه الحبكة الغريبة جداً يشير إلى غياب قدرة المؤلف
 على التحكم أكثر من حضورها، ولذلك فإن النتيجة صاخبة إلى حد ما.
 كتب دورثمات بغزارة وأحرز نجاحاً عالمياً من خلال «زيارة السيدة
 العجوز» ١٩٥٦ المعروفة باللغة الانكليزية بـ «الزيارة». كانت تلك هي
 المسرحية التي، لحسن حظ مؤلفها، تبتتها فرقة لين فونتين والفرد لونت
 الأنغلو أمريكية، ولومع بعض التغييرات المؤذية نتيجة ترجمة موريس
 فالنسي. إنها تراجيكو ميديا عن كليبر، الفتاة التي أغويت ودُفعت إلى
 الدعارة والتي تعود امرأة عجوزاً بثروة ضخمة. ومن خلال أوصال صناعية

*-نسبة إلى شخصية أوبو في مسرحيات الفرد جاري.

وحشد من الخدم الغرائبيين حولها تقدم شخصاً مربعاً حقاً. وإلصقها على الثأر بشدة من الشخص الذي أغواها، الفرد إلى أولئك الذين عاملوها معاملة سيئة حين كانت بائسة، تعمل بهدوء على دفع الرشوة لسكان البلدة كي يقتلوه ويسلموها جثته. وهذا ما يفعلون. ومع ذلك تظل مأساة كليبر. فحين تعد إلى بضريح فخم في جزيرة كابرّي حيث يستمتع بـ «منظر جميل» تصبح محبتها وكراميتها له شيئاً واحداً. لقد كانت عملاً رائعاً حقيقياً ثبت للاختبار وأثبت قدرته الابداعية من خلال مجموعة من التفسيرات التي طرحت من خلالها، بدءاً من التفسير النفسي والاقتصادي - اجتماعي حتى المسيحي والميتافيزيقي.

مامن شك بأن تجارب دورنمات نابغة من الحرية التي يشعر بها كسويسري حيادي في عالم من الايديولوجيات المتناقضة. فهو لا يشعر بأي التزام باتباع أية نظرية أو ممارسة محدودة، لكنه بدلاً عن ذلك يؤمن بتعددية الأساليب الدرامية. وقد جاء نجاحه نتيجة تجاربه غير المقيدة برودة فعل الجمهور، وفي وقت متأخر أكثر، من اختبار الألعاب المسرحية على طريقة فديكند، بيراند ييللو ووايلدر - إنه معجب بـ «تجريد» المكان «من ماديته» عند وايلدر في «بلدتنا» و«نحونا بأعجوبة». وكان دورنمات أيضاً مشدوداً إلى الدعاية والنقد الاجتماعي عند الممثل والمؤلف المسرحي النمساوي يوهان نستروي الذي عاش في القرن التاسع عشر، والذي كانت مسرحيته «يريد علاقة غرامية» ١٨٤٢ مصدر مسرحية وايلدر «صانع الزيجات». تبين أحدث آراء دورنمات النظرية بصراحة أنه لم يعد يعتبر الدراما شكلاً أدبياً، وفي مقدمته لـ «صورة كوكب». ١٩٧٠ كتب:

بالنسبة لي، أصبحت الخشبة وسيطاً مسرحياً لامنصة أدبية. وبشكل أكثر فظاظاً، لم أعد أكتب مسرحياتي للممثلين، إنني أكتبها مع الممثلين. لقد نخلت عن الأدب للمسرح.

ومسرحياته المتأخرة توحى بشكل متزايد بأن هذا هو الواقع . فمسرحيته «الفيزيائي» ١٩٦٢ تضايق جمهورها وتغوص في اللامعقول من خلال مشفى المجانين الذي يحوي علماء يعتقدون أنهم ، أو يتظاهرون بأنهم ، أينشتاين ، نيوتن ومويوس . أما مسرحية «النيزك» ١٩٦٦ البديئة ، فهي هزلية خفيفة تتخذ من تصوير الموت موضوعاً لها ، فيها أحد الحائزين على جائزة نوبل عاجز عن الموت في حين ينجح كل من حوله في تحقيق ذلك بسهولة ، فقد استقبلت في زيوريخ بمزيج من الاستحسان والاستهجان . وفي مسرحية «ناكر التعميد» ١٩٦٧ ، يقوم المبشر بدور الممثل والمخرج ، وهكذا تُقدم كمسرحية ضمن مسرحية بشكل تهكمي . إن مسرحية «مسرحية سترنديرغ» ١٩٦٨ هي عبارة عن إعادة صياغة ذكية لمسرحية سترنديرغ «رقصة الموت» ، وقد أوضح دورنمات : «من خلال مأساة زواج برجوازي ، نشأت كوميديا عن مآسي الزواج البرجوازي» . لقد حول حوار سترنديرغ الأدبي الطويل إلى سلسلة متموجة من النوبات الطقسية وكأنها مباراة ملاكمة ، وقد أمتع البطلان المتزوجان إدغار وإليس الجمهور بتوجيه الخزات إلى بعضهما البعض من خلال محفوظات لفظية بدلاً من استهلاك كل منهما للآخر بالتعذيب المتبادل كما هو الحال عند سترنديرغ .

بيتر فايس (١٩١٦ -) كاتب مسرحي متقدم قليلاً على دورنمات ، يعيش في السويد منذ عام ١٩٣٩ ويحمل الآن الجنسية السويدية . المسرحية التي سببت له الشهرة بعد إخراجها على مسرح شيلر في برلين عام ١٩٦٤ ، والتي طلب إخراجها كل من بروك ، بلانشون وانغمار بيرغمان ، هي «مارات/ ساد» ، وقد تعرضنا لها جزئياً لدى تناول تأثير أرتو في الجزء السابق . لقد كان فايس رمزياً سترنديرغياً بقوة قبل أن يكتشف وضوح وقوة بريخت ، وقد أظهرت «مارات/ ساد» هذا التحول باستخدامها للراوي ، أغانيها ، و النقاش الدائر بين دي ساد ومارات . لقد تجاوز عرض بروك ، على مسرح الدويك عام ١٩٦٥ ، إمكاناته كأداة مسرحية ، طالما أن هذا المزيج

الواسع من الأساليب المختلفة، تلك الخاصة بالمشرح الملحمي ومسرح القسوة، أبعد ما تكون عن الغاء بعضها بعضاً. وبدلاً من السير بالمشرح خطوة أخرى بعيداً عن الوهم، حسب اعتقاد جيرترود ماندر، لم يكن باستطاعة «أي قدر من المعارضة الذكية أو المؤثرات الطبيعية اليمائية المثيرة» أن تخفي حقيقة أن عرض بروك «مارات/ ساد» كان مسرحاً «إيهامياً إلى أقصى حد». ويرى مايكل باترسون أن المسرحية «عرض لا تركيب لأسلوب» بريخت وأرتو («المسرح الألماني الآن، ١٩٦٧) ويبين أنه في حين عمل عرض كونراد سوينارسكي في برلين على أسلبة المسرحية واضعاف الاحساس بالمسرحية ضمن المسرحية لصالح بريخت، فإن مجانين بروك الواقعيين قد ولدوا من إحساس أرتوي (نسبة إلى أرتو) وحجبوا النقاش المركزي. وبذلك أثبتت المسرحية أنها أكثر مطواعة، لأنها حين عرضت في ألمانيا الشرقية، قُدم مارات الذي يعبر عن رأي المجتمع في المسرحية كماركسي ارتوذكسي، في حين بدا دي ساد الفرداني نصيراً سيئاً، لم يعد النقاش معه مفتوحاً. ما تميز به عرض بروك في الحقيقة هو الدرجة الكبيرة التي وصل إليها التوفيق بين العقل والحواس، وبشكل لا يمكن أن يحصل إلا في المسرح. إن التعبير الجنوني يمنح المخرج حرية خاصة مثلما يمنحها للمؤلف:

في مثل هذه البيئة يمكنك بالفعل قول أي شيء. بين المجانين تتمتع بالحرية الكاملة، تستطيع قول أشياء خطيرة جداً ومجنونة، أي شيء على الإطلاق. وفي الوقت ذاته تطرح التحريض السياسي الذي تسعى إلى إسماعه.

ومع ذلك دفعت الأحداث مواهب قاييس إلى غير ما أراد، كما سنرى في الفصل التالي.

عمل بيترهاكس (١٩٢٨ -) الألماني الشرقي، وشق طريقه، مع بريخت في البرلينر إنسامبل منذ عام ١٩٥٥، وهناك تعلم أن

باستطاعة المسرح أن يلعب دوراً سياسياً في المجتمع . ومسرحيات هاكس مثل الأمثولات البريختية مع رسالة سياسية أقوى . اعتبر عمله في البداية قدوة ، ومنح جائزة لسينغ عام ١٩٥٧ . بعد ذلك اقترف خطأ كتابة مسرحية هجائية تناولت هدفاً حساساً .

كانت تلك هي مسرحية «قوالب الفحم» التي عرضت أخيراً في برلين عام ١٩٦١ بعنوان «مشاكل وقوة» . ارتكزت المسرحية على حادث حقيقي تدمر فيه عمال المناجم من نوعية قوالب الفحم التي ينتجونها .

فقد اعتبرها هاكس مناسبة تاريخية بارزة أن العمال لم يعودوا يحاربون رأس المال بانتاج سلع رديئة ، وإنما أظهروا مسؤولية مشتركة برغبتهم في إنتاج أفضل السلع الممكنة . إلا أن السلطات ، على كل حال ، لم تقرأ التناقضات الظاهرية والطباق كما قصدها ، ولذلك كان لا بد من إعادة كتابتها . وحين قدمها والتر لانغوف أخيراً على خشبة ، استقبلت بسخط باعتبارها نقداً سلبياً للنظام ، ولذلك أوقفت .

إن الحاجة لسد الثغرة في مهرجان دويتشس المسرحي عام ١٩٦٥ منحت هاكس فرصة ثانية ، وقد اغتنمها بجرأة من خلال مسرحية «موريتس تاسو» ١٩٦٤ . لقد كانت أمثلة سياسية شعرية ذكية لمجحت في تمويه هجومها على الحكومة بطريقة أفضل .

تدور أحداث هذه المسرحية أيضاً في الماضي القريب ، عام ١٩٤٥ ، وهكذا يمكن الحكم عن بعد . وحتى عندئذ ، اعتبرت هذه المسرحية «فاحشة» وبذلك تعرضت مهنة هاكس للخطر مرة أخرى في الشرق . إن أسلوب «موريتس تاسو» هو أسلوب الحكاية الشعبية الرعوية ، والحبكة هي البساطة ذاتها . موريتس فلاح ماركسي يرعى الخنازير ، ولكي يخفي كراهيته للنازيين يتظاهر بأنه أصم أبكم . وحين ينطق ، يحاول القيام بثورة فردية ، ويدعو إلى مشاة شيوعية يصفها بأنها جنة ممكنة على الأرض . ولسوء الحظ ، فإن الفلاحين في هذه الجنة جشعون ، ولذلك تنهار اليوتوبيا بعد بضعة أشهر .

وبناء على ذلك، يقوم ماتوكات، الموظف الحكومي، بتوزيع الأرض وتسوية المشكلة. في وقت لاحق صرح هاكس أن ماتوكات هو كان البطل الحقيقي في المسرحية وموريتس، مثل الأم شجاعة، كان المثل في كيفية أن لا يكون شيوياً. لم يستعد هاكس تقديره لدى السلطات إلا أن أمثولاته وفلاحيه الهزليين، أمثال موريتس وألريخ بريكر، الجندي السويسري الذي يؤدي الخدمة الإلزامية في حرب السبع السنوات في مسرحية «معركة لوبوسيتس» ١٩٥٤، من غط فؤيزيك وشفيك سوف يستمرون في البقاء.

إن ذكر هذا العدد القليل من المؤلفين المسرحيين الكبار لا يمكن أن يعبر عن الحيوية غير العادية التي تمتع بها المسرح الألماني المعاصر، حتى وإن ظلت المسألة النقدية التي تفصل بين ما يشكل سياسة ناجحة وما يشكل دراما جيدة دون حسم. إن مسرحيات جوشيم زيم (١٩٣٢ -) تميل نحو الوثائقية التهكمية كما في «أخبار من المحافظات» ١٩٦٧ التي تعتمد على القصصات الصحفية.

وبشكل بارع، تتميز مسرحيات هارتموت لانغ (١٩٣٧ -) بالهجاء المضاد للستالينية والرمزية الغروتسكية، مثل الدراما الشعرية، «محاكمة الكلب» ١٩٦٨ التي يقوم فيها محقق في جو من الطقسية الدينية أمام «القديس ستالين» بقطع رؤوس البشر واستبدالها برؤوس كلاب. يميل البافاري مارتن سبير (١٩٤٤ -) نحو واقعية مربكة مع اهتمام تفصيلي بالشخصية والحوار والأمثلة السياسية القائمة وراء مسرحيته الأولى «التقاط مشاهد من بافاريا السفلى» ١٩٦٢، عرضت في برلين عام ١٩٦٦، وهي قصة قروي أبله يحاول أن يثبت أنه كالرجال الآخرين باغتصاب وقتل فتاة محلية. إن صداها مرعب في الذهن.

في الستينات، كانت هناك قضية أخرى عكرت الجو، وخصوصاً في الشرق. فحين لا يتوافق عملك مع فكرة الواقعية الاشتراكية، تتعرض لخطر الاتهام بـ«الشكلية»، أي أنك أكثر اهتماماً بالشكل من المضمون. ومع ذلك،

وبشكل ظاهري التنافض احتاج أولئك المؤلفون للمسرحيون الذين اقتفوا أثر بريخت، وإن لم تكن لديهم الرغبة في أن يحذوا حذوه، لكتابة دراما شكلية، تجنباً لتهمة أخرى هي أنهم طبعيون من الطراز القديم ورومانسيون عقيمون. وحين كان عليهم أن يكتبوا بشكل نقدي وهجائي على الإطلاق، فلمنهم كانوا يشعرون أنهم مجبرون على تأليف دراما ذات التباسات فردية وحيل تغريبية. وحسب رأي صريح في مقالة رئيسية بملحق التاييز الأدبي، ٣ نيسان ١٩٦٩، كان «كل ما ينم عن الاستقرار الشكلي - عن النظام، التوازن التركيبي والتقاليد - غير موثوق كرمز للمؤسسة».

وهكذا لجأ الكتاب الشباب اللامعون في المسرح الألماني الجديد، الذين كانوا في وضع صعب بين التقليدي والجديد، إلى حيل رمزية وسريالية أكثر قدماً. إن الكتابة المسرحية لكاتب مسرحي ما (وهذه عبارة تتضمن تعريفاً آخر للشكلية) مثل النمساوي بيتر هاندكه مقبولة من النقاد أكثر من الجمهور. ومع ذلك، بعث هاندكه حياة جديدة أكثر في المسرح الألماني. ولئن كان استعار شيئاً من بريخت وشيئاً من العبثيين، فقد قيل إن طبيعة المسرح ذاتها قد وضعت على محك التجربة في مسرحياته. مثل يونسكو، هاندكه لا يهتم بالحبكة والشخصية، العنصران التقليديان في الدراما، إلا أنه يستفيد مسرحياً وبشكل جيد من كلمات اعتباطية ظاهرياً لوقف التفكير العقلاني لدى المشاهد وليبين الطرق التي تكوّن بها اللغة عقولنا، وتحدد حياتنا. ومثل بريخت، يحاول أن يجعل العادي غريباً والمبتذل خيالياً، تاركاً مشاهده واعياً باستمرار للعملية المسرحية المتعلقة بالأحداث.

بدأ هجوم هاندكه من جديد على مسرح الواقعية النفسية بـ «إهانة الجمهور» التي عرضت أولاً في فرانكفورت عام ١٩٦٦. لقد أريد للمشاهد في البداية أن يعتبر المسرح غاية في الأهمية، حيث يقاد إلى الداخل بوقار ليُعاد وكأنه بلباس غير لائق. عندئذ يأخذ أربعة متكلمين بمخاطبة الجمهور بشكل رسمي وإبلاغهم بأنه لن تكون هناك مسرحية ولا حدث على الخشبة.

وبدلاً عن ذلك، يُهنا الجمهور لأنه أدى دور المشاهدين بمثل هذا النجاح قبل أن يخضع بشكل متزايد إلى تصاعد تدريجي من الإهانات والشتائم. لسوء الحظ، حين قدمت المسرحية على مسرح المُست فري عام ١٩٧٢، رفض الجمهور البريطاني، باستثناء، أن يهان لكنه أخذ الشتائم برحابة صدر. قد تكون الحقيقة هي أن المشاهد الجديد قد ألف الألعاب المسرحية بشكل كبير منذ بيرانديلو، وربما ذكرنا بريخت كيف أن الخبرة المسرحية مصطنعة إلى درجة كبيرة.

سمى هاندكة هذا النوع من المسرحية مسرحية للكلام، أي مسرحية لا تقدم أية صورة عن العالم سوى تلك التي تكمن في الكلمات ذاتها، أي تمرين لغوي مؤسلب. عرضت مسرحية «كاسبار» عام ١٩٦٨ في وقت واحد على مسرح أم تورم، فرانكفورت، إخراج كلاوس بيمان، وقام فيها وولف ر. ريدل بدور كاسبار وعلى مسرح شتادتيشه بوهن، أوبر هاووزن، إخراج غونتر بوخ ومثل فيها ألريخ فيلد غروبر دور كاسبار. إنها تصور الإنسان كنتاج للغة، وكأن هاندكة كان يمسرح نظرية في فقه اللغة البنيوي. فمثل كاسبار هاووزر الحقيقي ابن نورمبيرغ الذي سجن ستة عشر عاماً في خم دجاج، ليظهر مكتمل النضج في عام ١٨٢٨ وكأنه لم يلتق بكائن بشري أبداً، كاسبار في هذه المسرحية ولد انطوائي يُعلم النطق. في مقدمته كتب هاندكة:

إن المسرحية «كاسبار» لا تبين كيف هي الأشياء فعلاً، ولا كيف كانت فعلاً بالنسبة لكاسبار هاووزر.

إنها تبين ما هو ممكن بالنسبة لشخص ما. تبين كيف يمكن أن يُعلم شخص ما الكلام من خلال الكلام. يمكن أيضاً تسمية هذه المسرحية (تعذيب كلامي)

إن الاهتمام به ليس تاريخياً أو علمياً، لكنه قائم في مفاهيمه الميتافيزيقية البيكيتية (نسبة إلى بيكيت) تقريباً.

· ثلاثة أصوات لاشخصية تصدر عن مكبر صوت، تعلم كاسبار كيف يتكلم، وهذه الأصوات تتضمن مفهوماً آخر، أي Einsager، وهي كلمة توحى بوجود مقنعين داخليين، «متكلمين داخليين».

إنها منذ البداية تلغي الجملة الوحيدة التي يعرفها كاسبار:

«أريد أن أكون شخصاً مثلما كان شخص آخر ذات مرة» وبعدئذ يمكن أن يبدأ التلقين. وحين يتعلم الكلام، يبدأ كاسبار بتجسيد كل اللامنتطق والتعصب الموجود في الكلمات ذاتها، لكنه في مرحلة معينة يصل لحظة تحول وانتصار: «أنا الذي أنا». وعلى كل حال، تفقد الكلمات معناها في هذه السيرورة نحو الوعي حين يظهر أربعة، كل منهم كاسبار، وكأنهم كائنات تكاثرت لاجنسياً، يلبسون جميعاً ملابس وأقنعة موحدة، ويعرضون أيضاً بشكل تهكمي المهارات التي تعلمها كاسبار الأصلي - إن توالدهم من بعضهم بعض يسخر من الفردية ذاتها التي يسعى هو إليها، وكأنه واحد من العامة. فهم يواكبون محاولاته اللفظية بكلام لانسجام فيه، وحين يهبط خمسة كلهم كاسبار على الأريكة، تتغير أفئنتهم الدالة على الدهشة إلى أقنعة تشير إلى الرضا. أخيراً ينحدر كاسبار إلى السفاسف وتكون كلماته الأخيرة هي «أنا أنا بمجرد المصادفة» وحين تغلق الستارة، تضرب جميع هؤلاء الذين يحملون اسم كاسبار مثل أوتاد لعبة الدوش والأوتاد.

إن كلمة كاسبار (Kasper) الألمانية تعني «مهرجاً»، وكاسبار يلبس وجهاً أيضاً وسروالاً منتفخاً. إلا أن نيكولاس هيرن في كتابه عن هاندكه يبين أن كاسبار ليس مهرجاً، وإنما هو كل شخص. وبدلاً من تقليص أداء الأدوار كلها إلى نسخ عن بعضها بعضاً، فإن القناع والحوار يتيح لكل ممثل جديد أن يمثل الدور بشكل مختلف. توحى الارشادات المسرحية البيكيتية بأن كاسبار يشبه شكل دمية بيكيتيه - يتلمس طريقه عبر فتحه في الستارة ويصدم الأثاث مثل ممثل هزلي على خشبة مسرح المنوعات. ومع ذلك،

يبدو وكأنه وضع في الإطار النقدي لمسرحية بريختية . يطالب هاندكه بالا
تمثل الخشبة غرفة وإلغا خشبة فقط، وهكذا ليس على الجمهور أن يراقب
قصة تتكشف أمامه، وإنما يمارس حدثاً مسرحياً. والحقيقة هي أن هاندكه
يتمتع بالقدرة على منح جمهوره رؤية ثاقبة للسلوك الإنساني بشكل لم
يتوقعه من قبل أبداً. إنه لمن الصعب ألا يتأثر المرء بما لديه من الدعابة اللفظية
والبصرية، وبقدرته على استحضار قوى التورية والرمزية المدهشة .

* * *

١٧- المسرح الوثائقي بعد بيسكاتور

«الحرب والسلام» ١٩٥٥

«المنذوب» ١٩٦٣

لم تعرف مكانة بيسكاتور بشكل واسع في بريطانيا أو أمريكا إلى أن عرضت نسخته المعدة عن «الحرب والسلام» من قبل مسرح بريستول أولدفيك عام ١٩٦٢ في بريستول ولندن، ومن قبل فرقة برودويسينغ أرتيستس (APA) خارج برودواي في نيويورك عام ١٩٦٥. في هذه الأثناء كان قد أصبح عمر عرض برلين عشرة أعوام، ومر على إعداد الرواية ثلاثون عاماً تقريباً، وصار ما عُرف ذات يوم بالتحذير من إعادة تسليح ألمانيا شائعاً ليتحول إلى وثيقة مضادة لسياسة القوة العسكرية. لقد اكتملت ممارسة بيسكاتور الدرامية إلى حد كبير بإعداد روايات («الجندي الطيب شفيك»، «كل رجال الملك»، «قداس عن روح الراهب» و«مأساة أمريكية») التي اعتبرها عملية طبيعية مثلها مثل مسرحية الإغريق للقصاصات الملحمية الطويلة، أو الانجيل في مسرحيات الأسرار في العصور الوسطى في معظم أنحاء أوروبا. وعلى كل حال، كان أي نقد لإعداد الروايات الحديثة ينصب بشكل حتمي على اختصار مضمونها وتجسيد خبرتها الداخلية - بكلمات أخرى، إنه انتقاد للمعالجة التعبيرية المطلوبة لتقديمها على المسرح. ومن الممكن أن نعطي الحكم أخيراً فيما إذا لم يكن مثل هذا النقد في غير محله. إن بيسكاتور ذاته لم يبال به. فقد كان يرمي إلى مثال آخز - شكل من المسرح سردي لا يختلف عن «الكتاب المحكي» الصيني.

اكتشف بيسكاتور أن نوع المادة المناسبة لمسرحه السياسي لم تكن لتتوفر في المسرحيات العادية المكتوبة للخشبة، سواء من حيث شكلها أو مضمونها. كما لم يكن العرض المضبوط على الخشبة ولا الديكور

النموذجي بالمرونة الكافية لاحتواء مضمونه الأكثر اتساعاً. لقد استشهد بكلام بول كلي «ليس هدف الفن تصوير المرئي، وإنما صنع المرئي». كان من الضروري أن يكون التعليق واللافتات وبقع الضوء الانتقائية والسينما- وأية حيلة في خدمة الخشبة حين يتقرر استخدامها لعرض وثيقة اجتماعية. لقد كانت «الحرب والسلام» مثلاً ينطبق على هذه الحالة. ماكان لهذه الرواية أن تقلص إلى قصة حب مأساوية بين أندريه و ناتاشا، وإن تكن شديدة التبسيط بالضرورة، ولا إلى هذا النزوع الإنساني والاستبصار الشخصي لدى بيير. بدلاً من ذلك كان يجب تأمين الوسائل المسرحية للربط بين الموضوع الخارجي الكبير الخاص بالحرب مع نابليون والمشاكل الإنسانية الحميمية التي خلقتها في مسارها. كان هذا الهدف فوق كل شيء، وكان مفصلاً عن المصاعب المرتبطة باتساع ومدى الرواية، تعقيد حبكتها وكثرة شخصياتها. كل هذا وفر تحضيراً نموذجياً للخطوة التالية في عملية خلق دراما وثائقية، إعداد مواضيع واسعة من الحياة ذاتها للخشبة تقدم دون فقدان حرارة وحميمية العنصر البشري والشخصيات المتميزة عن بعضها بعض.

كان من الواضح أيضاً أن المسرح الوثائقي والملحمي (مايسمى docudrama) الدراما الوثائقية) الذي يعتبر في أحسن أحواله حقائقياً ومثيراً للأفكار، يجب أن يكون على خلاف مع الفكرة الفاعغرية عن الحس المتزامن Synaesthesia في الفنون، المقصود به التوجه أساساً إلى مشاعر المشاهد. ولكي تكون مسرحية ما تعليمية، هناك تضحيات أخرى يجب تقديمها، ينبغي أن تكون الشخصية لاشخصية، نموذجاً عن غيرها وحتى نمطية على حساب التميز الفردي في الواقعية. ويمكن لحوار أكثر غائية ومباشرة أن يبسط، ويكون أقل عامية وأكثر تجريداً. وكان على الفكاهة، إن وجدت، أن تكون جريئة، وعلى الجانب الكوميدي أن يميل إلى الهزل العنيف. في حين كان المسرح التحريضي محدداً بالأهداف الضيقة لدعايته، فإن المسرح الوثائقي كبح رقة وخيال الخشبة نظراً لحاجته إلى التعامل مع الحقائق.

وبشكل محدد، كانت الحيل الميكانيكية الحية التي طورها بيسكاتور على مدى سنين - جريدة السينما، الصور الفوتوغرافية والشعارات وما إلى ذلك - بصرية بشكل أساسي لالفظية، وبذلك أخذت الدراما تعاني من كونها أقل دقة وجمالاً. وفي كل الأحوال، كان بيسكاتور قليل الاحترام لنص المسرحية التي يخرجها، وكان مستعداً دوماً لتغيير المخطوط بالشكل الذي يناسب آله.

كانت الضجة والحركة من مميزات خشبة بيسكاتور الوثائقية، وهكذا كان على الممثلين أن يصرخوا كي يعلو صوتهم على هذه الأجزاء المتحركة. وبناء على ذلك، طور أسلوب الأداء المجرد من الصفات الشخصية، ودعاة التمثيل «الموضوعي». ذلك ما عكس خبرته من خلال رؤية مسرح الكابوكي الياباني في برلين عام ١٩٣٠، وفي العمق كان التمثيل الموضوعي يعني أن على الممثلين أن يخاطبوا الجمهور وليس بعضهم بعضاً.

إن سنوات بيسكاتور في أمريكا أثرت أول ما أثرت في عمل مسرح المجموعة في نيويورك. في عام ١٩٦٣، أخرج لي ستراسبيرغ اخراجاً ملحمياً مسرحية بيسكاتور «قضية كلايد غريفت» وهو العنوان الذي وُضع لاعداده لمسرحية دريزر «مأساة أمريكية». لقد عرض الدليل المقدم من محامي الدفاع بطريقة السرد العكسي للمشاهد على مستويات مختلفة للخشبة، وقد وجه الكلام إلى الجمهور وكأنه هيئة المحلفين. في «سنوات الحماس» على كل حال، قال هارولد كلورمان بأنه وجد المعالجة باردة أكثر من اللازم بالنسبة للجمهور الأمريكي. وكانت مسرحية بول غرين «جونى جونسون»، التي أخرجها ستراسبيرغ أيضاً عام ١٩٣٦، هجاءً مضاداً للحرب فيها صدى لـ «الجندي الطيب شليك». يقوم الجندي الطيب جونى باطلاق غاز الضحك في كل مكان كي يقوض إرادة القتال، ونتيجة لذلك يفحص من قبل طبيب نفسي يبدو وبشكل مؤكد أكثر جنوناً من مريضه.

إن طرق بيسكاتور في المسرح الملحمي خدمت أيضاً وبشكل فعال تطور «الجريدة الحية» التي انتشرت في كل من روسيا وأمريكا. كان (مشروع المسرح الفدرالي الأمريكي) بإدارة هالي فلانغان ديفز (١٨٩٠ - ١٩٦٩) قد تأسس عام ١٩٣٥ للتخفيف من البطالة في مهنة التمثيل بعد سنوات الركود الاقتصادي. وكانت «الجريدة الحية» جزءاً من عمله. يعتقد المخرج السينمائي جوزيف لوزي أن الفكرة كانت فكرته هو، وكان يساعده آرثر آرنت ككاتب رئيسي وصحفي وموريس واطسون مديراً. كان الهدف هو صناعة الدراما من الصحافة، وقد كانت تتم الدعاية للجريدة الحية على أنها «نشر» أو «تحرير». وفي «تقرير المسرح» لعام ١٩٦٢، وصف جون غاسنر هذه الصيغة بأنها «مزيج من السينما، المسرح الملحمي، الكوميديا ديلارتي وتقنيات عروض الغناء الأمريكية» واستخدمت أيضاً عناصر من السيرك ومسرح المنوعات والباليه. تقوم شخصية تمثل رجل الشارع الحقيقي بطرح سؤال، فتقدم الإجابة من خلال «سلسلة من الحيل التمثيلية مكونة من مشاهد، بيانات عملية، شرائح منزلقة، محاضرات ونقاشات». وهكذا فإن مسرحية «الثلاثي أ- يطمّر» ١٩٣٦ عرضت مشاكل المزارعين. و «ثلث أمة» ١٩٣٨ عاجلت مسألة ظروف السكن في الأحياء الفقيرة، فيها مزج للحقائق مع أحداث ممسحة على خلفية بناء سكني صممها هواردي.

توقف الدعم المالي الفدرالي عام ١٩٣٩ حين أخذ الكونغرس يشعر بعدم الرضا تجاه التشدد الراديكالي في العديد من المسرحيات التي خضعت لرقابته، وهكذا أنهى بشكل مؤقت التطور السريع لما اعتقد الكثيرون أنه صيغة درامية جديدة. ومع ذلك شهدت الدراما الوثائقية انتعاشاً جديداً غير عادي في الستينيات. ففي انكلترا، انبثقت من جديد في ستراتفورد شرق لندن من خلال مسرحية البريختيه جان ليتلوود «أوه، يا لها من حرب ممتعة» ١٩٦٣. وفي ستوكون ترينت من خلال عمل بيتر تشيز مان على مسرح فكتوريا، ابتداءاً بالخزافون المرحون عام ١٩٦٤، وعلى مسرح الدوتيش،

لندن، بعرض مسرحية بيتر بروك «الولايات المتحدة» ١٩٦٦. إلا أن التطور الأكثر قوة كان في المسرح الألماني.

بعد عودته إلى ألمانيا، أخرج بيسكاتور ثلاثة أعمال وثائقية ذات أهمية للمسرح الغربي. قدمت مسرحية «المندوب» (في بريطانية - The Representative) وفي أمريكا (The Deputy) لأول مرة على مسرح فراي فولكسبون في برلين الغربية عام ١٩٦٣. إن موضوعها السياسي جعل من الطبيعي أن يطلب هوكاث من بيسكاتور عرضها على خشبة: لقد عاجلت اخفاق البابا بيوس الثاني عشر في التشفع باليهود في ألمانيا النازية. لقد كانت عملاً متكلفاً، كما أن إضافة المؤلف لـ ٢٥٠٠٠ كلمة أثار احتجاجاً شديداً ضد الأعمال الوثائقية غير الجديرة بالثقة. لكنها كانت مؤثرة ورائعة، وأسهمت كثيراً في الخفض على عودة نشاط الوثائقية.

أخرجت «في قضية ج. روبرت أولهايمر» تأليف هاينر كيبيهارت (١٩٢٢ -) من قبل بيسكاتور عام ١٩٦٤، اعتمدت هذه المسرحية بشكل واقعي على شهادات أعضاء هيئة أمنية انشأتها لجنة الطاقة الذرية في أمريكا عام ١٩٥٤، واختيرت كلماتها من ثلاثة آلاف صفحة منسوخة على الآلة الكاتبة. لقد اعترف كيبيهارت أنه غير مسرور لاستخدام الخشبة بهذه الطريقة، وحتى بالنسبة الموضوع مثل هذا يتعلق بمسؤولية العالم عن تصنيع أسلحة الدمار. وقد ذهب بعيداً إلى درجة إضافة ملحق للعمل المطبوع قائلاً إن المقصود هو أن تكون مجرد نسخة مختصرة عن التحقيق، وإنها لن تشوه الحقيقة. تمتعت «أوينهايمر» الأقل إثارة من «المندوب» مع ذلك بالنجاح نظراً لاتخاذها شكل قاعة محكمة.

كان العرض الثالث هو «التحقيق» الذي اعتمد فيه بيتر فايس على تقارير وردت في Frankfurter Allgemeine Zeitung للأعوام ١٩٦٢ - ١٩٦٤ حول محاكمة جرائم الحرب التي اهتمت بفظائع معسكر أوشفيتز. أخرجها بيسكاتور في عام ١٩٦٥ على مسرح فراي فولكسبون.

وعلى سبعة عشر مسرحاً ألمانياً آخر في وقت واحد، وحظيت أيضاً في لندن بعرض خاص أخرجه بروك على مسرح ألدويك. انتقدت هذه المسرحية باعتبارها تقتصر على مجرد استغلال رعب الحدث، على الرغم من أن بيسكاتور دافع عنها كعمل فني على أساس أنه يجب اختيار السجلات وترتيبها للوصول إلى نتيجة. ولأنها مكتوبة بشعر حر خالٍ من اللون، لم تكن مريحة للقراءة، ولكن في عرض برلين كان المتحدثون وسط إضاءة شديدة، فألقوا أدوارهم بأسلوب طقسي مدهش.

بعد هذا الوابل من الانتقادات، جُرب تقديم الدراما الوثائقية بشكل واسع في بلدان عديدة من قبل فرق الهواة والمحترفين على حد سواء. ولم تقتصر على أحداث جارية محلية أو دولية، وإنما تم تصوير أشخاص مازالوا أحياء على الخشبة، وهذا التطور غير العادي يمكن أن يثبت أنه أعظم مساهمة قدمها بيسكاتور للمسرح الحديث. لقد توجه فائس إلى الشكل الوثائقي بحماس، مؤلفاً مسرحيات أو عروضاً سياسية ضمن تتابع سريع عن التمرد الانفولي لعام ١٩٦١ (١٩٦٧) وفيتنام (١٩٦٨) وحتية تروتسكي «تروتسكي في المنفى» ١٩٧٠ وعن الشاعر هولدرلين (١٩٧١). كانت هاتان المسرحيتان الأخيرتان ملصقات تاريخية وسرداً عكسياً أكثر مما هما وثائقيتان، وكأنهما تُريان من خلال عيني الشخص الرئيسي. وعلى كل حال، كان فائس، بأسلبيه لمادته، يميل إلى تسطيح شخصياته التاريخية إلى مخلوقات ببعدين فقط.

في محاضراته «المادة والنماذج: ملاحظات باتجاه تعريف المسرح الوثائقي» التي ألقاها في برلين عام ١٩٦٨ في «حوار بريختي» أوضح فائس أنه قد اختار طريقه عن قصد. فالمسرحية الوثائقية، كما قال، كانت معنية بالدرجة الأولى بتوثيق حدث من مادة حقيقة موثوق بها - رسائل وإحصائيات، خطب وتقارير إخبارية مطبوعة أو سينمائية. وعلى كل حال، على الرغم من أن الحقائق هي الأساس المناسب للمسرحية الوثائقية، فإنه من

الأفضل أن تكتب مثل هذه المسرحية كشكل من الاحتجاج، وهكذا تكمن المساهمة الابداعية للفنان الفرد في اختيار وترتيب أفكار المسرحية . فالكاتب الوثائقي يحافظ على المادة، ولكنه يعيد ترتيب الشكل . إنه يريد ما هو صالح بشكل عام، ومع ذلك ليس وكأن المسرحية حدث عفوي، وإنما كصورة لجزء من الواقع :

من الأسهل بكثير [بالنسبة لمسرح الشاعر] أن
يقدم الولادة في الزريبة بيت لحم
وسط ساحة الطرف الأغر من أن
يقدم مظاهرة عبرت هذه الساحة
قبل ساعة مضت .

لمثل هذا السبب اختار بريخت تقديم مسرحياته السياسية في مواقع مثل شيكاغو، لندن القرن الثامن عشر وهند كيبلينغ . إن شخصيات مثل دوساد ومارات يمكن استخدامها كناطقين لاشخصيين باسم التاريخ، وبامكان الممثلين الذين يؤدون هذه الشخصيات أن يساهموا بمواقفهم المناسبة . يمكن بهذه المسرحيات أن تأخذ شكل مشاهد فعلية، بيانات عملية وسرد عكسي توضيحي .

وقد يجد المشاهد نفسه في دور المتهم، المتهم، القاضي أو هيئة المحلفين . مع ذلك، إن الانتقائية المستخدمة في هذه الصيغة من الدراما التحريضية أكثر ميلاً إلى الذاتية منها إلى الموضوعية، ولذلك كان قايس، مع كل مسرحية وثائقية جديدة، يفقد شيئاً من سمعته السابقة . إن أكثر نقاده حدة يجدون مؤثراته المسرحية «ميتة في القلب» تنقصها الدعابة والإنسانية وأن مجادلاته تعتمد إلى درجة كبيرة على تنويع من الخطب الرنانة . واصل كتاب آخرون سياسية اختيار مواضيع حساسة . فقد تألق كيبهارت في «جويل براند، تاريخ صفقة» ١٩٦٥ المتعلقة بموضوع اقتراح أيخمان مبادلة مليون يهودي بعشرة آلاف عربية . وقد قدم الروائي غونتر غراس (١٩٢٧-)، الذي كان قد حاول سابقاً كتابة دراما عبثية ألمانية، مساهمة في

هذا الطراز السائد بمسرحية «العامة في روما يتدربون على الانتفاضة» ١٩٦٥، حول موضوع تمرد ١٩٥٣ في برلين الشرقية. وقد جاءت على شكل محاكاة تهكمية لبريخت وفرقة وكأنهم يتدربون على نسخة بريخت من «كورولان» - التفافة بيراندليليه كانت ستال رضى بريخت ذاته. كتب بيتر هاكس عن كولومبو، فردريك الكبير، ثورة الضباط ضد هتلر واغتيال الرئيس كندي. وتابع هوكاث كتابة المسرحيات الوثائقية المطولة شعراً، أو الأصح نثراً إيقاعياً يعمل على الحد من المصادقية الوثائقية من خلال أسلوبه الزخرفي، بل والتعبيري. إن مسرحيته «الجنود: نعي لجنيث» أو «الجنود» فقط ١٩٦٧ كانت مهداة إلى بيسكاتور وكان موضوعها تورط ونستون تشرشل في موت الجنرال سيكورسكي وقصف درسدن. أما مسرحية «الفدائيون» ١٩٧٠ فقد ذهبت بعيداً إلى حد اختراع قصة سيناتور أمريكي تقتله المخابرات المركزية الأمريكية بسبب مثله الثورية، وأما مسرحية «ليسيسترا أو الناتو» ١٩٧٤ فتخلط أريستوفانيز بالحصول على جزيرة يونانية لأهداف استراتيجية. إن طول هذه المسرحيات يثير أسئلة حول صلاحيتها للخشبة لكن حوارها البارد أيضاً جعل تاريخها يبدو ميتاً أكثر مما هو حي.

وباختصار، ما من أحد سيدعي أن أيّاً من هذه المسرحيات كان المجازاً مسرحياً عظيماً، لكنها طرحت القضايا لهذا النوع الوثائقي وحلت بعضاً من مشاكله. والتناقض المتأصل فيها هو أنها، على الرغم من أن مضمون المسرحية الوثائقية قد يكون حقيقياً، فإنها لا يمكن أن تقدم بشكل واقعي - كانت القاعدة عند قاييس هي أن يحافظ على المادة لكنه يغير الشكل. ومع ذلك، لا يمكن للوثائقية أن تكون صحيحة بشكل كامل، فما دامت مراعاة حدود الخشبة تقتضي تهذيب المادة ستكون العملية ذاتية حتماً. إن كلمات أي مخطوط رسمي قلما تساعد في إيجاد شخصيات ذات صفات فردية مميزة، ومع ذلك فهذه الصفات ضرورية إذا كان مطلوباً من المشاهد تتبع المسرحية (علماً بأنه كان لدى قاييس اثنان وستون شاهداً على تروتسكي كما

قدمه). أحياناً يصبح من الضروري ابتكار مندوب أو ناطق باسم مجموعة في حين لم يشهد التاريخ مثل ذلك (في «المندوب» وجد هوكاث من الضروري ابتكار شخصية الأب ريكاردو، القس اليسوعي، ليتكلم عن اليهود). وفوق كل ذلك «إن المسرح الوثائقي منحاز» وقد اختتم فايس: إن المؤلف المسرحي يختار موضوعه لهذا النوع من المعالجة لأنه يريد الحصول على رأي مناصر. إنها مسألة الحفاظ على توازن فني بين الحقيقة والخيال، بين الواقعة والتخيل، كما تبين لشكسبير منذ زمن طويل في كتابة مسرحياته التاريخية.

* * *

١٨- المسرح الملحمي في بريطانيا «رقصة الرقيب مسغريش» ١٩٥٩ «المرأة» ١٩٧٨

في بريطانيا، كان تأثير بريخت أكثر وضوحاً على المخرجين ومصممي الديكور منه على المؤلفين المسرحيين. قامت فرقة برلينر انسامبل بزيارتين هامتين إلى لندن عام ١٩٥٦ و ١٩٦٥، وفي حين أدى الجهل باللغة الألمانية إلى وقوع المشاهدين في بعض الارتباك حول مرامي بريخت، كان ما تراه العين أقل تعراً للخطأ. تبعاً لذلك وعلى الرغم من تواقته الاهتمام ببريخت مع ظهور مسرحية جون أوزبورن «انظر إلى الورا غاضباً» عام ١٩٥٦، فإن دراما «بالوعة المطبخ» لم تتأثر عموماً بالمسرح الملحمي.

وكما رأينا، اهتم المخرج بيتر بروك مبكراً بأساليب بريخت، وفي مقدمته لنص «مارات/ ساد» المسجل على أشرطة تسجيل اعتبر التخریب مؤثراً ذا «قوة لاتصدق تماماً». وقد وجد فرصة لاختيار رأيه من خلال إخراج لـ «الملك لير» لفرقة شكسبير الملكية عام ١٩٦٢. وهذا العرض الذي اعتبر عرضاً عبيثاً يدين في الواقع لبريخت أكثر من بيكيت. ولم يكن الديكور مقتصداً متجهماً وحسب، بصفائح معدنية صدئة تحيط بجائني خشبية عارية، بل مضاء إضاءة منتظمة بضوء أبيض مزعج بالأسلوب المتميز. وكانت الملابس من الجلد السميك البالي، فيه محاكاة لعرض بريخت لـ «كوربولان» وكانت قطع الأثاث قليلة وبسيطة. كان العرش الصخري الكبير للير هو المشهد الافتتاحي، وقام بول سكوفيلد بدور الملك بتجرد بارد أفقد سطورته كل ما بها من حيوية.

وحتى حين كان بروك مأخوذاً بآرتو ومسرح القسوة، عزي بعض تأثير عرض ١٩٦٥ لـ «مارات/ ساد» إلى جوهره الجدلي القوي، كما أن

مزجه للعقلي بالحسي كان له نتائج صاعقة . في هذه الأثناء كان الاتجاه الذي اتخذته فرقة شكسبير الملكية بإدارة بيتر هال (١٩٣٠ -) بريختياً تماماً . كان مصمم الديكور جون باري الذي يعمل مع هال قد عمل مع جان ليتلوود من عام ١٩٥٤ حتى ١٩٦٣ وابتكر ديكورات بسيطة عملية وإفرادية للدراما المتعددة المشاهد . إن الديكور الذي صمم لسلسلة «حروب الورود» من مسرحيات شكسبير التاريخية لعام ١٩٦٢ يعكس أمانة بريخت الصارمة ، كما في استخدام هال للممثلين «غير ساحرين» مثل إيان هولم في دور هنري الخامس وديقد وارنر بدور هاملت . إن خطة فرقة شكسبير الملكية الرامية إلى تحديث شكسبير اقتضت تقليص الوهم وجعل العملية المسرحية واعية ، يضاف إلى ذلك الكثير من الواقعية في التفاصيل . وهذا مركب كان من شأن شكسبير أن يفهمه .

كان هناك مخرجون آخرون في بريطانيا أبرزهم جورج ديفان ، جون ديكنستر ووليم غاسكيل اهتموا أيضاً بريخت ، وقد سبقتهم في ذلك جوان ليتلوود وورشتها المسرحية . كانت جوان ليتلوود وقد قامت بدور الأم شجاعة على مسرح بارنستيبيل عام ١٩٥٥ ، وكان ذلك هو العرض الأول لهذه المسرحية في بريطانيا كانت عروضها حين قدمت في وست إند في لندن عاطفية وغير ناضجة . فمثل بريخت ، حاولت إيجاد مسرح شعبي لجمهور الطبقة العاملة مقابل مسرح الطبقة الوسطى بقيمه الزائفة ، إلا أنها ، مثل بريخت أيضاً ، فشلت . مع ذلك كان يمكن رؤية أسلوب إخراجي بريختي متميز بالحيوية والبساطة في كل ما عالجته ورشة المسرح . إن مسرحية برندان بيهان «الرهينة» ١٩٥٨ بما فيها من تشابك عرضي بين الأغنيات الأيرلندية والمزاج قد سجلت موسيقياً من قبل بنيلوب جيليات بعنوان "Dublin's Dreigroszshenoper" . لقد تعاونت الفرقة في تأليف مسرحية موسيقية ملحمية تصور الفترة السابقة للحرب العالمية الأولى مباشرة : كانت «أوه ، يالها من حرب ممتعة!» ١٩٦٣ مزيج مسرح منوعات من الأغاني والمشاهد

الهزلية لا يختلف عن عرض الكباريه عند بريخت . بشكل فيه حنين للماضي وهزلي في الوقت ذاته ، كانت مادة المسرحية تتألف من خطابات حقيقية وأغانٍ شعبية من تلك الفترة تمثل المسرح الوثائقي ، كما أن الشكل الملحمي بالعرض المستمر لأحد الألحان مع الآخر . ومثل بريخت ، لم تكن جان ليتلوود ترضى عن أي عرض ، فكانت تواصل التدريب حتى خلال فترة استمرار العروض ، وباستمرار تخرج بأفكار جديدة . وبقيادتها ، كانت الخشبة ناشطة ومفعمة بالحياة بشكل فريد ، وفي حالة من التجريب لا تتوقف .

في الستينات ، تأثرت بضع مسرحيات قليلة بالطراز الدارج وتبنت شكلاً ملحماً سطحياً . فقد قدمت مسرحية «رجل لكل الأوقات» ١٩٦٠ تأليف روبرت بولت (١٩٢٤ -) السير توماس مور كرجل ذي ضمير فردي مستعد للمجازفة بكل شيء ضد استبداد ملكه ، لكنه خلافاً للأمم شجاعة أو غاليلو ، كان أكثر تحكماً بمصيره من أن يقدم الكثير من النقد للمجتمع ، كما أن المشاهد العرضية والتعليق الذي يقوم به (الرجل العادي) لم تكن واضحة بسبب الالتباسات البريختية الأساسية . إن مسرحية «لوثر» ١٩٦١ لجون أوزبورن (١٩٢٩ -) تعكس مسرحية غاليلو من حيث الأسلوب والهدف ، مضيئة إلى الشخص المركزي فيها تعقيداً معيناً - في آن واحد عقدة أوديب مع مشكلة استيعاب مخيفة - تؤدي لسوء الحظ إلى تركيز الاهتمام على الرجل وليس على سياقه التاريخي . لقد وثقت مسرحية «الشياطين» ١٩٦١ لجون وايتينغ (١٩١٧ - ٦٣) التي اعتمدت على رواية هكسلي «شياطين لودون» بشكل واقعي ، إلا أنها لم تستطع الإرتفاع فوق الإثارة التي يطرحها موضوعها . اتخذت مسرحية أرنولد ويسكر (١٩٣٢ -) «شيبس مع كل شيء» بنية حديثة كثفت سخریات الحياة في سلاح الجو ، إلا أن ويسكر كان أكثر توفيقاً في أسلوبه الواقعي الأسبق . وقد عاجلت مسرحية بيتر شافر (١٩٢٦ -) «الاصطياد الملكي للشمس» ١٩٦٤ بشكل فيه أبهة وفخامة

لإخضاع بيزارو للإنكا (Inca) في البيرو، إلا أنه فاتحي البيرو هؤلاء كانت فرصتهم ضعيفة لطرح وجهات نظرهم بشكل متكافئ، فيما يخص قضايا هذه المسرحية.

كان جون آردن (١٩٣٠-) الوحيد الذي قدم فهماً حقيقياً متماسكاً لمقاصد بريخت واستمر في اختبار التقنيات الملحمية على الخشبة الانكليزية. وكتيجة لمشاهدة عرض «الأم شجاعة» في لندن عام ١٩٥٦، تخلى عن الأسلوب الواقعي الذي كان قد استخدمه في «عش كالحنازير» ١٩٥٨ وكتب المسرحية الساخرة المريرة «رقصة الرقيب مسغريف» التي قدمت على رويال كورت عام ١٩٥٩، وفيما بعد قدمها بروك في باريس عام ١٩٦٣. لم تنجح هذه المسرحية على الخشبة المحترفة، لكنها نجحت في كل مكان في الخارج، وربما تظل أفضل مسرحية بريختية باللغة الانكليزية. إنها أمثلة معادية للحرب يعمل فيها آردن بشكل متكرر على إقلاق جمهوره بتطورات مفاجئة ومتناقضة. مع ذلك فإن الرقيب والجنود الثلاثة الذين جاؤوا إلى بلدة انكليزية في الشمال في منتصف الشتاء ليبنوا للمدنيين النتائج المرعبة للروح العسكرية الفكتورية يتبين أنهم فارون من الخدمة العسكرية. ولكن هل يمكن اعتبارهم دعاة سلام حين يقتلون أحد أفراد جماعتهم عندما يحاول الفرار مع فتاة محلية؟ ومسغريف نفسه متشدد جداً بحيث أن عليه أن يبشر برسالته تحت تهديد السلاح وتخويف المواطنين برشاش غاتلينغ. إنها شخصية البطل الضد ما دام المشاهد الذي يتعاطف مع غاياته سوف ينفر من وسائله.

لقد بنى آردن بحماس الطرق البريختية مع التعليق بالأغاني الشعبية، وقد أقر في «انكور» الفصلية المسرحية الطليعية التي ازدهرت في ذاك الوقت «إنني أعتبر النثر أداة أكثر فائدة لنقل الحبكة وعلاقات الشخصية، والشعر كنوع من التعليق عليهما». وهكذا في «رقصة الرقيب مسغريف» يستخدم آردن استخداماً كاملاً الأغنية والخطاب المباشر والحيل الملحمية الأخرى، إلا أن المسرحية لا تكتفي باستخدامها فقط. تستند هذه المسرحية بثبات إلى بنية

جدلية، وترفض تقديم الراحة للمشاهد أو تثبيتته على قناعاته. وفوق ذلك، بعكس شجاعة غاليليو، مسغريف خالٍ تماماً من أية مواصفات جذابة. كل هذه الأسباب قد تكون المسؤولة عن عدم نجاح هذه المسرحية في المسرح التجاري، كما أن رغبته المتشددة في الموضوعية وجمع الأضداد في المسرحية، تجعل أردن، ورغم أنه واحد من أكثر العقول وضوحاً في المسرح البريطاني الحديث، يبدو العدو الأسوأ لنفسه.

في «ملحق التاييز الأدبي» ٣ آذار ١٩٧٨، حاول الناقد ج. دبليو لامبرت تحديد مشكلة نجاح أردن المتواضع. فمن جهة، كتب أردن مسرحيات قليلة «تستخدم اللهجة الصحيحة» وهذا ليس بالأمر السهل حين يحافظ مزيج من «النثر والشعر، الحديث والأغنية، الطبيعية والكاريكاتور، التهريج والمرارة» على مضمونه محيراً إلى درجة الإبهام. ومن جهة أخرى، يشير لامبرت إلى «غياب شبه قاتل للعفوية الابداعية». إن أردن يعقلن عملية الكتابة مثلما فعل المؤلف المسرحي المفضل لديه: بن جونسون، وبتائج - كما يشعر المرء - غير مختلفة. كان أردن مسحوراً بالأغاني الشعبية التي اعتبرها هو في عام ١٩٦٠ «الأساس الوطيد للشعر الانكليزي» وهو يتخيل أن ثقافة شعبية انكليزية اسطورية تنتظر من يكشف عنها. إن روح بن جونسون تتجلى مرة أخرى حين يرسم أردن شخصية ما تبدو مصطنعة بخشونة مثل «الدعابة» الجونسونية، تقدم على الخشبة على طريقة الأسواق الموسمية في القرون الوسطى.

ربما يكون العائق الأكبر في وجه الاستمتاع الكامل بمسرحيات أردن هو إصراره على كتابة دراما ملتزمة، في حين يرفض هو أن يكون ملتزماً. وحتى إذا كان هذا غير صحيح كلياً، فقد دافع عن فكرة الحياد سواء على الخشبة أو بعيداً عنها. لم يكن هدفه طرح قضية لجمهوره كي يتعاطف معها، بل عرض صراع بجانبيه على هذا الجمهور. في عام ١٩٧٥ قال:

إن المسرحيات المكتوبة وفقاً لصيغة عقائدية مسلم بصحتها لاتعزز، على المدى البعيد، فن المسرح. اعتقد أن المزايا الرئيسية لهذا الفن تكمن في قدرته على النقد المتواصل والمثمر للأفكار المسلم بصحتها، وخصوصاً تلك التي يعتبرها المؤلف هي الأعز لديه.

مثل هذه الحيادية مفيدة في القضاء على تنوع الدراما التحريضية، إلا أن الاستخدام المتواصل للتناقض والقلب والسخرية التهامية المطلوب للكتابة بطريقة تشككية كلياً يترك المشاهد العادي إما مشوشاً أو عدائياً. يمكن لتجارب أردن المسرحية الملحمية الأخرى في الستينات: «الملاذ السعيد» ١٩٦٠، «حمار المشغل» ١٩٦٣، «آخر ليلة سعيدة لأرمسترونغ» ١٩٦٤، مع ذلك أن تجد جمهورها الخاص.

إن الكاتب المسرحي البريختي الأكثر نجاحاً بالانكليزية، بعد بدايات طبيعية في مسرحية «زفاف البابا» ١٩٦٢ و«الناجي» ١٩٦٥، هو ادوار بوند (١٩٣٥ -). لقد وصلت هذه الحمى إلى بوند عن طريق مخرج أعماله على مسرح رويال كورت، وليم غاسكيل (١٩٣٠ -) الذي اعتبر بريخت يمثل «تأثيراً تكوينياً عظيماً» عليه وعلى معظم من عملوا معه:

إنه توجه إلى المسرح يصعب تحديده:
إنها جزئياً مسألة اقتصاد، مسألة رد الأشياء إلى أبسط حالة
بصرية بحد أدنى من الأثاث، وحد أدنى من المناظر والأدوات
المطلوبة لتكوين الأنطباع المسرحي.

يمكن أن تعزى مثل هذه الحرية إلى درجة كبيرة لتأثير بيكيت، إلا أن عمل بريخت أيضاً تضمن الالتزام بـ«معنى معين ذي اتجاه سياسي وأخلاقي». وهذا هو الحال مع بوند. فالمسرحية المحظورة «صباح مبكر» ١٩٦٨ تعتمد على مؤثر التغريب الهائل لعلاقة سحاكية بين الملكة فكتوريا وفلورنس نايتينغيل التي تبرز بيئتهما الفكتورية. ومسرحيته التي خضعت للرقابة «طريق ضيق إلى الشمال البعيد» (أيضاً ١٩٦٨) تسلط الضوء على

العنف والظلم من خلال تبعيد الرعب اعتماداً على أقنعة شرقية . في مسرحياته التي تتميز بالخيال الواسع - «لير» (١٩٧١) وقد أخرجها بوند نفسه أيضاً في فيينا عام ١٩٧٣) و«بينغو» ١٩٧٣ تمثلان السنوات الأخيرة لشكسبير في ستراتفورد - يأتي التأكيد دائماً على السياق الاجتماعي أكثر من الحالة الفردية . وتعتبر مسرحيته «امرأة: مشاهد من الحرب والحرية» ، أخرجها بوند على الخشبة المفتوحة لمسرح أوليفيير عام ١٩٧٨ ضمن هذا التقليد ، وهي أكثر أعماله طموحاً حتى الآن .

ايرفينغ واردل من جريدة التايمز حكم مع مسرحية «المرأة» بأنها «عمل هدم كلاسيكي» . لقد أعاد بوند قراءة الأعمال التراجيدية الاغريقية ، ومن خلال نصف دزينة من المسرحيات لسوفوكليس ويوربيديس أنشأ قصة جديدة عن الحرب الطروادية . باريس وهيلين ، هكتور وأخيل وكل البطولة الرومانسية استوصلت ليتركز الحدث على هيكوبا (بيثون برايسلاند) وعلاقتها بقائد اغريقي جديد ، هيروس (نيكي هنسون) وأميرته ايزمين (سوزان فليتوود) . قال بوند إن هذه المسرحية تستجمع كل أفكارها من مسرحياته الأسبق ، وقد وضعت في إطار كلاسيكي لاعطائها درجة من الأبدية : إن المسرحية ، قال بوند ، عن الحاضر . وجهة النظر الغالبة هي وجهة نظر امرأة ؛ والواقع يبدو الرجال كالوحوش . وفوق ذلك ، لم يعد سبب الحرب الطروادية هو هيلين ، وإنما تمثال صخري لامرأة ، صنم مجرد من الإنسانية - إلهة الحظ السعيد التي سرقها بريام حين تزوج زوجة شابة . لكن استعادة هذا التمثال ليست مسألة عدالة ، ما دامت الالهة «تجلب الحظ السعيد لأي شخصي قدر له أن يمتلكها» . وهذه فكرة جبرية واضحة .

في الجزء الأول من المسرحية ، تتراكم الفظائع واحدة فوق أخرى . متكررات كسيدات طرواديات ، تقوم ضحايا الطاعون بمهاجمة ثلاثة حراس اغريق . وبسبب نزعتها السلمية ، تحتجز ايزمين حية ، مثل أختها انثيفون ، من قبل شعبها . ولكي لا ترى حفيدها استياناكس يُجر ويضرب حتى الموت ،

تختار هيكوبا أن تعمي عينيها- على الرغم من أنها تحاول فقد عين واحدة فقط . اعتبر روبرت كوشمان في الأوبزيرفر «النساء الطواديات» ليويديس أكثر تأثيراً لأنها ركزت على جريمة قتل واحدة فقط ، مضيفاً أن موت الطفل عند يوريديس له «بريق السياسة الواقعية التي جعلته أكثر بشاعة» . إن بوند لا يتوقف عن مراكمة الصور الرمزية القوية- صرخات ايزمين التي تخنقها التي تخنقها الطبول الاغريقية ، ضحك قضاتها وهم بأرديتهم البيضاء الطقسية ، الجدار المعدني الكبير الذي صممه هايدن غريفيين والعالي بحيث يكشف الجحيم الطروادي- كل ذلك يجعل الفصل الأول «مهاراة مذهلة» .

يبدأ الجزء الثاني بمزاج مختلف تماماً . نحن في مهرجان شعبي لصيد السمك في جزيرة اغريقية نائية ، فيه أغانٍ وضع الحانها هانز ويرنر هينز للمغنين والنائي ، وهناك تلتقي هيكوبا وإيزمين إلى حد ما كأم وابنه . لقد أعد المشاهد لإظهار التطور الإنساني للمسرحية : «يجب أن لانكتب مسرحيات مشكلة فقط» قال بوند «يجب أن نكتب مسرحيات حلول» . لكن هيروس لاحق هيكوبا والتمثال ، وكان عليها أن تتدبر حيلة دفاعاً عن النفس . لقد أُنقذ بالدخول في سباق مع عبد كسيح فارٍ من المناجم الأثينية ، وهو الآن حبيب إيزمين . في هذا السباق الرمزي يخسر هيروس وتهدر حياته . إن الأحاديث الجدالية في هذا النصف من المسرحية تكون خطابها المضاد للحرب ، وتنتهي القصة بتأكيد أكبر على الحياة أكثر مما هو مألوف عند هذا المؤلف .

في هذه المسرحية مائة دور تقريباً ، تحتاج إلى أربعين مثلاً ، وإن طولها ومداهما يشدان الانتباه بقوة ، وقد قوبل العرض بالانتقادات المألوفة . فقد ظل النقاد مضطربين إزاء عنف بوند والتتالي المثير لصوره البصرية- إنه ما يسميه توني كولت في كتابه الأول عن بوند «مشاهده المتميزة بالجرأة المسرحية» ، مثل الجندي في «لير» الذي يعد النجوم وهو يموت ، أو العجوز في «بينغو» الذي يلقي كرات الثلج على شكسبير . ولصالح المسرحية ، اعتبرها جون

بيتر في الصنداي تايمز «عقوبة للعالم»، مسرحية على مدى ثلاث ساعات «تتكلم مثل الضمير السيء لعصرنا». ولكن بشكل عام، اعتبرت باردة من حيث العواطف، وربما أيضاً تعاني من جمود المشاعر التي لم يكن المسرح الملحمي مستثنى منها في يوم من الأيام. في ملاحظة حول تقديم أدوار المسرحية (١٩٧٩)، يشير بوند إلى أنه لا يريد لمسرحيته أن تمثل بـ «التوتر الانفعالي الذي يمكن أن نستخدمه حين نخبر شخصاً ما بأن بيته يحترق». وبالطريقة البريختية، يريد لمثليه أن يصبحوا «إيضاحات للقصة إضافة إلى كونهم الناطقين بالنص». لا أن «يجرفهم الانفعال (كما في تمثيل الهواة) أو يتجمدوا عند الحد الأدنى للانفعال (كما في التمثيل حسب المنهج)».

يمكن إضافة المزيد إلى رباطة جأش بوند. إنه ملحد: ففي مقابلة له تكلم عن طفولته في شمال لندن حين كان «يشعر بالرعب إذ يتأمل كيف أن الله محبة، وهو الذي قتل ابنه من أجلنا، وعلقه على الصليب وعذبه وغسلنا بدمه».

إلا أن رؤياه تهكمية أكثر مما هي عاطفية، كما أن الخشبة الواسعة لمسرح أوليفر إضافة لفرقة الكبيرة قد تكون عززت غياب الوضوح في هذا الدرس: «قد تبكي من أجل هيكوبا، لكنك»، تساءل جوييتر، «هل تبكي نموذجاً ما؟» ومرة أخرى، نستشهد ببيت من إحدى قصائد بوند «الخيال واحد من العلوم الدقيقة».



المسرح التعبيري عود على بدء

مثل الأساليب الدرامية الأخرى، حوّر المسرح التعبيري والملحمي الواقع بحيث يفهمه المشاهد فهماً جديداً. على كل حال، وخلافاً للأساليب الأخرى، يمكن للمرء أن يعجب به دون أن يستمتع به بالضرورة. إن مؤثراته الداخلية في تكوينه ذات السمات المسرحية الخجولة وحيله في التبعيد التهكمي تضع المشاهد في حالة من السيطرة خاصة وغريبة. إن أسياد الدراما، بالطبع، على حق دائماً، وبإمكان الأسلوب التعبيري والملحمي أن يدعوهم للاعراض عنه. ففي مقالته «نظرية درامية عن الجمهور» يتحدث دورنمات عن قصة عرض لـ «علماء الطبيعة» قدم أمام جمهور مكون كلياً من الممرضات اللواتي انفجرن بضحك غير مطلوب لأن الممثل الذي قام بدور موبسوس كان يشبه طبيب نفس يعرفه جميعاً. يمكن أن نستنتج أن جمهوراً «مسيئاً» بأي شكل من الأشكال، يمكن أن يستجيب بشكك موحد ويتحدّد قد لا تمتلك المسرحية قوة للسيطرة عليه. كان التعبيريون الأوائل ميالين إلى الذاتية بشكل مفرط، فانقطعت صلتهم حالاً بواقع الجمهور. فحين يكون المشاهد في حالة خيالية يبدأ بطرح أسئلة الحالم المركبة حول السبب والنتيجة، والعلاقة بين الحافز الفردي ومتطلبات المجتمع، وهذا يمكن أن يعزز استقلالية نقدية يمكن أن تكون إما كارثة أو نعمة للمسرحي وفرقة. لقد تبنى المسرح الملحمي العناصر التمثيلية والتجسّيدية للتعبيرية، وفي الوقت ذاته استبعد عاطفيتها المتأصلة فيها مستفيداً من أية أرضية جديدة اكتسبت لصالح خشبة أكثر موضوعية. وكنتيجة كان الأسلوب الملحمي الناشئ يعكس بيئته إلى أقصى درجة، وبأحسن شكل استجاب لحساسيات مكانه وزمانه. لقد ذكرنا المسرح الملحمي بأن الجانب السياسي للمسرح كمؤسسة

عامة هو الأساسي غالباً والحاضر دوماً. إن كلمة «سياسي» تستخدم بأوسع معانيها- ليس فقط لوصف أداة للدعاية (مع أن هذا وارد أيضاً)، وإنما أيضاً لمنح الخشبة دوراً مشروحاً في القضايا العامة. إن الدراما، كأى شكل فني، تتعامل مع الحقيقة والجمال، إلا أنه ليس من الانصاف أن نتوقع حصول كليهما معاً دائماً.

لاشك أن التعبيرية والمسرح الملحمي قد حذا من اعتماد الدراما على الحبكة والشخصية لكي يطرح قضاياها العامة، وهذا ما سيعتبره البعض خسارة. وقد شجع أيضاً نمو مسرح المخرج: فمن خلال شكل مفكك، شكل يفقد الروابط البنيوية للمسرحية المحكمة الصنع، غالباً ما يصبح المخرج هو الوحيد القادر على إيجاد وحدة في الحدث وفهم معنى المناسبة ككل. فجميع الأعنة تبدو وكأنها تتجمع بين يدي رجل واحد، وقد كان بريخت، النصير الأكبر للمسرح الملحمي، محظوظاً إذ أخرج بعضاً من مسرحياته بنفسه. إن غياب البنية المعتادة جعل هذا الشكل هو الأكثر قابلية للتكيف في هذا القرن، ولهذا السبب فقط، سوف تسيطر تفرعاته، بدون شك، على خشبة القرن التالي.

أخيراً، لنعد إلى النقطة الأولى. إن المسرح الملحمي يستجيب بسهولة للسمات المحلية للخشبة. فكل الدراما هي «الآن وإلا فلا»، ويعتبر سوفوكليس أو شكسبير جيداً على الخشبة هذه الأيام لأنه كتب للجماهير الذي عرفه في الماضي. وعلى ضوء مثل هذا الاعتقاد، تحاول هذه الدراسة أن تبين أنه، ما دام بالتحليل النهائي، لا يمكن فصل المسرحية وعرضها عن بعضهما بعضاً، حسبما تستدعي الحاجة، فإن علينا أن نبحث في مجمل السياق كي نكتشف أين وضع المشاهد أكبر قدر من الأهمية في حينه. عندئذ تأخذ مسائل النظرية والممارسة والطريقة التي تعدل بها احدهما الأخرى إلى ما لانهاية، في الظهور كقضايا أساسية جداً.

* * *

محتوى الجزء الثالث

التواريخ الواردة هي تواريخ العروض الأولى

- ١- التعبيرية في المسرح
- ٢- رواد التعبيرية : بوشنر
موت دانتون (١٩٠٢) فوزيك (١٩١٣)
- ٣- رواد التعبيرية : فديكند
يقظة الربيع (١٩٠٦) مسرحيات لولو (١٨٩٨ ، ١٩٠٥)
- ٤- رواد التعبيرية : سترندبيرغ ومسرحية الحلم
مسرحية حلم (١٩٠٢ ، عرضت ١٩٠٧) موسيقا الشبح (١٩٠٧)
- ٥- التعبيرية المبكرة في ألمانيا
الشحاذ (١٩١٧) قاتل ، أمل النساء (١٩١٦)
- ٦- التعبيرية في ألمانيا : كايزر وتولر
من الصباح حتى منتصف الليل (١٩١٧) الجماهير والرجل (١٩٢١)
- ٧- أساليب إخراج جديدة في ألمانيا : رينهارت وآخرون
المعجزة (١٩١١)
- ٨- التعبيرية في روسيا السوفيتية : مايرخولد
المفتش العام (١٩٢٦)
- ٩- التعبيرية في روسيا السوفيتية : كتاب ومخرجون
حياة الانسان (١٩٠٧) توراندوت (١٩٢٢)

- ١٠ - التعبيرية في أمريكا : أونيل
الامبراطور جونز (١٩٢٠) القرد الكثيف الشعر (١٩٢٢)
- ١١ - التعبيرية في أمريكا : ما بعد أونيل
الآلة الحاسبة (١٩٢٣) موت بائع (١٩٤٩) كامينوريل (١٩٥٣)
- ١٢ - التعبيرية في إيرلندا : أوكيسي في المرحلة المتأخرة
الكأس الفضي (١٩٢٨)
- ١٣ - المسرح الملحمي في ألمانيا : بيسكاتور وما بعد
الجندي الطيب شفيك (١٩٢٨)
- ١٤ - المسرح الملحمي في ألمانيا : بريخت في بداياته
بعل (١٩٢٣) رجل برجل (١٩٢٦) وأوبرا البنسات الثلاثة (١٩٢٨)
- ١٥ - المسرح الملحمي في ألمانيا : بريخت في المراحل المتأخرة
غاليو (١٩٤٣) الأم شجاعة (١٩٤١) دائرة الطباشير القوفازية
(١٩٤٨)
- ١٦ - المسرح الملحمي في ألمانيا بعد بريخت
الزيارة (١٩٥٦) كاسبار (١٩٦٨)
- ١٧ - المسرح الوثائقي بعد بيسكاتور
الحرب والسلام (١٩٥٥) المندوب (١٩٦٣)
- ١٨ - المسرح الملحمي في بريطانيا
رقصة الرقيب مسغريف (١٩٥٩) المرأة (١٩٧٨)
- المسرح التعبيري عود على بدء

جدول يتضمن الأحداث الهامة في تاريخ المسرح

أحداث عالمية	كتب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٨٥١	لويس نابليون رئيساً لفرنسا المعرض الكبير في لندن	«الأوبرا والدراما» تأليف فاغنر ابن يعمل في الإخراج في بيرغن وكريستيانا (حتى ١٨٦٢) استخدام الضوء الموجه إلى المسرح
١٨٥٩	«أصل الأنواع» لداروين	
١٨٦١	توحيد ألمانيا الحرب الأهلية الأمريكية (حتى عام ١٨٦٥)	
١٨٦٥	اغتيال لنكولن	«تريستان وايزولده» لفاغنر «المجتمع» و«يرتسون»
١٨٦٦	غيورغ الثاني يشكل فرقة ساكس ماينتغن	ابن يعرض «هراند»
١٨٦٧	احتلال كندا «رأس المال» لكارل ماركس وفاة بودلير	ابن يعرض «بيرجنت» الطليقة لرويرتسون
١٨٧٠	الحرب الفرنسية- البروسية (حتى ١٨٧١) وفاة دوماس بيير وفاة ديكتر	
١٨٧١	توحيد ألمانيا	«هدف الأوبرا» لفاغنر «ولادة التراجيديا» نيتشه
١٨٧٢		زولا يعرض «تيريز واكان»
١٨٧٣		

أحداث عالمية	كتائب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٨٧٤	فرقة ساكس - ماينتغن تقوم بجولة	
١٨٧٦		
اختراع الهاتف	بناء مسرح بايرون	«فاغنر يقدم الخاتم»
١٨٧٧		
اختراع الغراموفون		ابن يكتب «أعمدة المجتمع»
		ابن يكتب «بيت الدمية»
١٨٧٩		صدور «فوزيك» لبوشنر
١٨٨٠		
وفاة جورج اليوت	زولا «الطبيعة في المسرح»	«أعمدة المجتمع» (الرمال المتحركة) في لندن
وفلوير	استخدام الإنارة الكهربائية في المسرح	
١٨٨١		ابن يكتب «الاشباح»
وفاة دستوفسكي		
١٨٨٣	تشكيل فرقة المسرح الألماني في برلين	«الاشباح» تعرض في ستركهولم
	وفاة فاغنر	ابن يكتب «البطلة البرية»
١٨٨٧	انطون يونس المسرح الحر في باريس	سترنديبرغ يكتب مسرحية «الأب»
١٨٨٨	سترنديبرغ يفتتح مسرح	تولستوي يكتب «قوة الظلام»
	داغمار في كوبنهاجن	سترنديبرغ يكتب «الآنسة جولي»
١٨٨٩		
وفاة براونينغ	براهم يفتتح مسرح فراي	«بيت الدمية» تعرض في لندن ونيويورك
	بونيه في برلين	
١٨٩٠		
وفاة فان كوخ		
	فيله يفتتح مسرح فراي	«الاشباح» تعرض في باريس
	فولكسبونيه بيرلين	ابن يكتب «هيدا غابلر»
	وفاة بوسيكولت	مترلينك يكتب «الدخيلة» و«الإعصى»

أحداث عالمية	كتاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٨٩١	غرين يفتح المسرح المستقل في لندن	
وفاة ملفيل رومبر	شو يكتب «جوهرة الأبنية» لديكيند يكتب «بغلة الريح»	«الاشباح» تعرض في لندن
١٨٩٢		
وفاة تينسون	هاويتمان يكتب «الناجرون» شو يكتب «بيت الأراميل» ييس يكتب «الكوتيسة كاتلين»	
١٨٩٣		
وفاة موباسانت	مسرح الأولر يؤسس لونييه - بو	شو يكتب مسرحية «مهنة السيدة وارن» مترلينك يكتب «بيليا ومليزاند» شو يكتب «السلام والانسان» ييس «موطن رغبة القلب»
وتشايكوفسكي	براهم يعمل في المسرح الألماني	
١٨٩٤		
١٨٩٥		
انتاج الأفلام السينمائية	أبيا يكتب «إخراج أعمال فاغتر»	«بيت الدمية في أمريكا» لديكيند يكتب «روح الأرض»
١٨٩٦		
وفاة فيرلان	مترلينك «كنز المتواضع»	لونييه - بو يقدم «سالومي» جاري يقدم «أوبو ملكا» «النورس» في سان بطرسبرغ
١٨٩٧		
وفاة براهمز	تأسيس مسرح الفن بموسكو من قبل ستانسلافسكي ودانشنكو	
١٨٩٨		
وفاة ملارميه		مسرح الفن بموسكو يقدم «النورس» سترنديبيرغ يكتب «إلى دمشق»
١٨٩٩		
حرب البوير (حتى ١٩٠٢)	أبيا يكتب «الموسيقا وفن المسرح» ييس والليدي غريغوري يؤسسان المسرح الادبي الأيرلندي	إيسن يكتب «عندما ننهض نحن الموتى» تشيخوف يكتب «الحلال فانيا»

أحداث عالمية	كتاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٩٠٠	وفاة نيتشه	«ألى دمشق» تعرض في ستوكهولم
١٩٠١	الكومونويلث الاسترالي وفاة الملكة فكتوريا ظهور كتاب فرويد «تفسير الأحلام»	سترنديبرغ يكتب «الفصح» تشيفوف يكتب «الإخوان الثلاثة»
١٩٠٢	رينهات يؤسس مسرح كلاينز وفاة زولا	سترنديبرغ يكتب «مسرحية حلم» شوركي يكتب «الحضيض» «موت دانتون» تعرض في برلين
١٩٠٣	طيران الاخوة رايت	سينغ «ظل المحارب»
١٩٠٤	تفاهم دولي الحرب الروسية-اليابانية (حتى ١٩٠٥)	تشيفوف يكتب «بستان الكرز» سينغ يكتب «مسافرون الى البحر» ييتس «على شاطئ» بيل
١٩٠٥	كويغ يكتب «فن المسرح» رينهات في المسرح الالماني مايرخولد في مسرح الفن بموسكو	«محنة السيدة وارن» تعرض في نيويورك شو يكتب: «الانسان والسوبريان» رينهات يقدم «حلم ليلة منتصف صيف» في برلين
١٩٠٦	وفاة سيزان	كلوديل يكتب «قسمة الظهيرة» رينهات يقدم «بقطة الربيع» مايرخولد يقدم «هيدا هابار»
	أبيا يلتقي بد الكروز مايرخولد في سان بطرسبرغ رينهات يؤسس كامر شيلهاوس وفاة ايسن	

أحداث عالمية	كتاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٩٠٧	استرنديبيرغ يفتتح مسرح انشيسا في ستوكهولم وفاة جاري	سترنديبيرغ يكتب «الموسيقا الشبح» سينغ يكتب «فنى العالم الغربي المذل» اندرييف «حياة الانسان» كوكوشكا «القاتل، أمل النساء»
١٩٠٨	بيراند بللو يكتب مقالة «حول النكاهة»	مثرلينك «العصفور الأزرق»
١٩٠٩	فرقة الباليه الروسية في باريس	كرويف بحور «اللقاع» (حتى ١٩٢٩) وفاة سينغ
١٩١٠	اتحاد جنوب افريقيا وفاة الملك ادوارد السابع	رينهارت يقدم «اوديب ملكاً» مايرخولم يقدم «دون جران»
١٩١١	أول معرض للانطباعية المتأخرة	رينهارت يقدم «المعجزة» مسرحية سينغ «فنى العالم الغربي» تعرض في نيويورك
١٩١٢	المعرض الثاني للانطباعية المتأخرة كارثة التيتانيوم	كرويف يقدم «هاملت» في موسكو «باركر» يقدم شكسبير على سافوي افرينوف يكتب «مسرح الروح» سورج يكتب «الشحاذ» وفاة براهم وفاة سترنديبيرغ
١٩١٣	ترجمة «تفسير الاحلام لفرويد الى الانكليزية لورانس يكتب «أبناء وأباء»	كرويف يفتتح ليوكولومبييه شياريللي «اللقاع والرجه» «موت «انتون» و«فوريبيك» تعرضان في ميونخ كايزر «مواطنون من كالي»
١٩١٤	الحرب العالمية الاولى (حتى ١٩١٨)	تايروف يؤسس مسرح كاميري في موسكو باركر يقدم «احلم منتصف ليلة صيف»

أحداث عالمية	كتّاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٩١٥	فاختانغوف يؤسس الاستديو الثالث في مسرح الفن بموسكو	على مسرح سافوي
تصف لوزيتانيا بالطورييد	تأسس فرقتي بروفنستاون بلايرزو واشنطن سكوير بلايرز في نيويورك	برونن «قتل الأب»
١٩١٦	المعرض الدادي في زيوريخ «فنون المسرح» تصدر في نيويورك	برناردشو «بيت القلوب المحطمة» بيش «عند بئر الصقر» بيرانديللو «أنت على حق» كايزر «من العباح حتى منتصف الليل»
١٩١٧	أمريكا تدخل الحرب الثورة الروسية ترجمة «علم النفس اللا شعور» ليونغ إلى الانكليزية	كوبو في نيويورك (حتى ١٩١٩) رينهارت «المالينا الفتاة» أوبوليتير «نديا تيريزياس» كركو «العرش» كايزر: ثلاثية «الغاز»
١٩١٨	توقيع الهدنة وفاة ديبوسي	وفاة فديكيند مسرحيات أونيل ذوات الفصل الواحد عن البحر برينخت: «بعل»
١٩١٩	«غزاة الدكتور كالبغاري» فيلم سينمائي وفاة وينوار	رينهارت يؤسس مسرح غروس شاوشيلهاوس غروبيوس يفتح مسرحي فامجار وباوهاوس . تولر: التحول
١٩٢٠	تأسيس عصبة الأمم	ماير خولد يفتح مسرح الدولة في موسكو مهرجان سالزبورغ بأشرف رينهارت وهولمشتال افتتاح المسرح الوطني الشعبي فاختانغوف يقدم «الروح الشريرة» اونيل «الامباطور جونز» «أوبرا الشحاذين» على المسرح الغنائي في هامرشتاين

أحداث عالمية	كتاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات ومسرحيات
١٩٢١	تأسيس دولة أيرلندا الحرة	دولان يفتح الاثلية (حتى ١٩٣٨) كركتر «الزفاف على برج ابيل» بيرانديللو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» كاريل شابيك «آر. يو. آر» نولر: «الرجل والجماهير»
١٩٢٢	موسوليني يتسلم السلطة في إيطاليا الحرب الأهلية الأيرلندية بداية البث الإذاعي جويس «بوليس» الهورت «الأرض البيضاء»	فرقة مسرح الفن موسكو تزور باريس افتتاح مسرح للخطير الأمريكي ماخرون وجونز «الصناعة المسرحية المقارنة» وفاة فاغنانوف
١٩٢٣	مسرح شليمير، باوهاوس حتى ١٩٢٩ مسرح الفن موسكو يزور باريس وفاة بيرنهات	شليمير يقدم «بالية ثلاثية» رأيس «الآلة الخامسة» جوفيه يقدم «دكتور كترك»
١٩٢٤	ستالين يتسلم السلطة في روسيا مان «الجبل السحري» وفاة بوشيني	ستانيسلافسكي «حياتي في الفن» مدرسة كويو في بورغندي أول بيان سريلي موسم بروكستان التجريبي في نيويورك بيسكاتور في مسرح فولكسبون
١٩٢٥	بيرانديللو يفتح مسرح الفن في روما	أوبرا بيرغ «فوليك» «هاملت» بلباس مصري
١٩٢٦	أهرايب عام في بريطانيا انتاج فيلم «ميتروليس»	أركيسي «الحرائر والنجوم» أونيل «الإله الكبير براون» بريخت «رجل برجل» مايرشولد يقدم «الفتش العام»

أحداث عالمية	كتاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٩٢٧	ترجمة «الفعل المنعكس الشرطي» ج. لبالوف الى الانكليزية	«أرتو» «دفق الدم» تولر «بفرح نعيش» وبيسكاتور بخرجهما
١٩٢٨	وفاة توماس هاردي	«أوكيسي» «الكأس الفضي» بيسكاتور بخرج «الجندي الطيب شفايك»
١٩٢٩	انهيار وول ستريت الازمة الاقتصادية العالمية أول فيلم ناطق	تأسيس فرقة المجموعة في نيويورك تأسيس جمعية الدراما الدينية بيسكاتور يكتب «المسرح السياسي» وفاة دياجيليف
١٩٣٠	وفاة د. ه. دلورانس	بريخت «ازدهار وانهيار مدينة ماهاجوني» ماياكوفسكي «الحمام» أوبي «نوح» سالايرو «فندق اطللس» اونيل «الحزن يليق بالكثرة»
١٩٣١	لوركا يؤسس مسرح الكوخ (البراقة) سان. دنيس يؤسس فرقة كومباني دي كاتز تأسيس ورشة بيسكاتور المسرحية (نيويورك) أول بيان لمسرح القسوة	لوركا يؤسس مسرح الكوخ (البراقة) سان. دنيس يؤسس فرقة كومباني دي كاتز تأسيس ورشة بيسكاتور المسرحية (نيويورك) أول بيان لمسرح القسوة
١٩٣٢	اوغلوبوكوف في المسرح الواقعي بموسكو	
١٩٣٣	هتلر يتسلم السلطة في المانيا روزفلت رئيساً لأمريكا (حتى ١٩٤٥)	لوركا «هرس الدم» أوكيسي «داخل البوابات» هيلمان «ساعة الأطفال» لوركا «برما»
١٩٣٤	جوفيه في مسرح الاثنيين بيثوف في مسرح الماتوران	
١٩٣٥	مشروع المسرح الفدرالي الأمريكي	أوديس «بانتظار لفتي»

أحداث عالمية	كتّاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
(حتى ١٩٣٩)		جيرودو «حرب طروادة لن تقع» البيوت «جريمة قتل في الكاندرالية»
١٩٣٦	ترجمة «الممثل يستعد» لستانسلافسكي إلى الإنكليزية وفاة بيرانديللو ولوركا	لوركا «بيت برناردالبا» جوفيه يقدم «مدرسة الزوجات»
١٩٣٧		أوديتس «الفتى اللهي» جيرودو «الكتر»
١٩٣٨	المسرح وقربته «لأرنو» «مشهد في الشارع» لبريخت وفاة ستانسلافسكي	كوكو «الآباء المزعجون» وايلدر «بلدنا»
١٩٣٩	وفاة بيتس، تولر وبيثوف	هيلمان «الغرائب الصغيرة» بريخت «غالييلو» و«الأم شجاعة»
(حتى ١٩٤٥)		
١٩٤٠	احتلال باريس ومعركة بريطانيا تشرشل رئيس الوزارة	بريخت «إنسان ستروان الطيب» أوكيسي «الغبار الأرجواني»
١٩٤١	الحرب بين ألمانيا وروسيا بيرل هاربر : أمريكا تدخل الحرب وفاة جويس	بريخت في أمريكا (حتى ١٩٤٧) «الأم شجاعة» تقدم في زيورخ
١٩٤٢	كامو : «أسطورة سيليف»	سائر «الذباب» وايلدر «بحرنا باعجوبة» أوكيسي «ورود حمراء من أجلي» أنري «انتيقونا»
١٩٤٣	وفاة انطون ودانشكو وريتهارت	
١٩٤٤	بداية الانزال على شاطئ «النورماندي» أخلاق المسارح في النمسا وألمانيا	وليامز «هواية الخيرات الزجاجة»

أحداث سالية مكتب وفنانين وأحداث مسرحية مسرحيات ومسرحيات

١٩٤٥	وفاة جيرودو	كامو «كاليفولا» سارتر «الطريق المسدود»
١٩٤٦	أول قبلة ذرية تأسيس الأمم المتحدة حزب العمال يتسلم السلطة في بريطانيا	جوفيه يعرض مسرحية جيرودو «مجنونة شايو» بريخت «دائرة الطباشير الفوقاوية» أونيل «هودة رجل الثلج» سارتر «رجال بلا ظلال» وليامز «عربة اسمها الرغبة» بارو يعرض «القضية» لكافكا جوفيه يقدم «الحادسات» لجينيه «غاليانو» تعرض في أمريكا
١٩٤٧	تأسيس ستوديو الممثلين في نيويورك بيك ومالينا يؤسسان المسرح الحي	
١٩٤٨	الاعلان من قيام اسرائيل النظام الشيوعي في تشيكوسلوفاكيا	بريخت «أورغانون صغير للمسرح» وفاة أرتو
١٩٤٩	برنسكو يؤسس كلية الباتاليزيفيا وفاة متزلنك وكوبرودولان بريخت وفينغل يؤسسان البرلينر انساميل	سارتر «الأيدي القلرة» بارو يعرض مسرحية كلوديل «قسمة الظهيرة» ميلر «موت بائع» اليوت «حفل كركتيل» أوكيسي «الدك اللعين»
١٩٥٠	الحرب الكورية (حتى ١٩٥٣) المحاكمات المكارثية (حتى ١٩٥٤)	النج «هد يا شيبا الصغير» برنسكو «المغنية الصلحاء»
١٩٥١	مهرجان بريطانيا	ليلاز في المسرح الوطني (حتى ١٩٦٣) وفاة جوفيه
١٩٥٢	تجربة القبلة الهيدروجينية	سارتر «القديس جينيه» كيچ في كلية بلاك ماونتين
١٩٥٣	تأسيس ألمانيا الشرقية	مهرجان شكسبير في كنلدا ميلر «الاختبار القاسي»

أحداث سالمة	كتاب وفنانين وأحداث مسرحية	مسرحيات ومسرحيات
وفاة ستالين	وفاة أوليفر	أدموف «بروفسور تاران» وليامز «كامينوريل»
١٩٥٤		
حرب التحرير الجزائرية (حتى ١٩٦٢)	دورنات «مسرح المشاكل» برلينر «انساميل في أول مهرجان بباريس»	بونسكو «اميليه» ميللو «منظر من البحر»
١٩٥٥	ليتلود في ستراتفورد شرق لندن وفاة كلوديل	أدموف «بينغ بونغ» بيكاتور «الغروب والسلام»
١٩٥٦		
الثورة الهنغارية	فرقة الخشبة الانكليزية في مسرح رويال	أوليفر «رحلة النهار الطويلة»
أزمة قناة السويس	كورت (اسمها ديفانين) برلينر «انساميل في لندن» وفاة بريخت	أوزبورن «النظر الى الوراء غاضبا» دورنات «الزيارة» جينييه «الشرفة»
١٩٥٧		
معاهدة روما لتأسيس السوق الأوروبية المشتركة		بيكيت «العبة النهاية» جينييه «السرد» أوزبورن «السامر»
وفاة سييلوس		
١٩٥٨		
ديغول رئيسا لفرنسا (حتى ١٩٦٩)		أربال «نزعة في أرض المعركة» بتر «حفلة عيد الميلاد» فريش «مشعلو الحرائق»
جسر برلين الجوي		
١٩٥٩		
	هسروتوفسكي «يؤسس للمخبر البولوني» للمسرح	ويسكر «جلدور» ألبي «قصة حديقة الحيوان»
	ديفز «يؤسس فرقة سان فرنسيسكو الأمامية» كابرو «١٨ حادثة (هابينينغ)»	آردن «رقصة الرقيب مسفرغ»
١٩٦٠		
	بيتر هول «يدير فرقة شكسبير الملكية» (حتى ١٩٦٨) وفاة كامو	ألبي «الحلم الأمريكي» آردن «الملاذ السعيد»

مسرحيات وعروض

كتابل وفنانون واحداث مسرحية

احداث عالمية

١٩٦١	القوات الامريكية في فيتنام	مسرح الحبز والذمية في نيويورك	بيكيت «الاهام المحبدة»
	بناء جدار برلين	نادي لاماما التجريبي للمسرح في نيويورك .	فريش «اندورا»
١٩٦٢	ازمة الصواريخ الكوبية	يونسكو «ملاحظات وملاحظات مضادة»	يونسكو «الملك يموت»
	افتتاح مركز لتكوين للفنون التمثيلية في نيويورك (اكمل ١٩٦٩)	اسلن «مسرح العبث»	البي «من يخشى فرجينيا وولف»
			دورجمان «الفيلانيون»
			نسخة بروك من «الملك لير»
			لفرقة شكسبير الملكية
١٩٦٣	اختيال الرئيس كندي	افتتاح المسرح الوطني بلندن	مالينا تقدم «السجن»
		موسم مسرح القصة لبروك	آردين «حمار المشغل»
		تأسيس المسرح المفتوح في نيويورك	ليتلوود «او يا لها من حرب جميلة»
		وفاة تزارا وكوكوتو وأوديتس	بيسكاتور يقدم «المنتوب» لهوكوت
١٩٦٤		المسرح الحي في اوربا	فايس «مارات/ ساد»
		وفاة اوكيسي	غروتولسكي «اكروبوليس»
١٩٦٥		الزيارة الثانية لبرلينر انسابل الى لندن	بروك يقدم «مارات/ ساد»
		وفاة أليوت	بروند «لجنونا»
١٩٦٦		كيربي «هاينينغ»	بيك يقدم «فرانكشتاين
		وفاة كريغ وبرينتون ويسكاتور	البي «توازن دقيق»
			فان ايتالي «هيا امريكا» التي مدمها شاين
			هاندكه «اهانة الجمهور»
١٩٦٧		تأسيس فرقة العرض في نيويورك	ستوبارد «موت روزنكرانتش
			وغلد نشترين»
		وفاة رايس	أريال «المحماري وامبراطور آشور»
١٩٦٨			
	المضطرابات باريس	بروك «المساحة الفارغة»	بيك يقدم «الجنة الآن»
	رفع الرقابة عن المسرح في بريطانيا	غروتولسكي «نحو مسرح فقير»	شيشتر يقدم «دوبريزيوس في ٦٩»

أحداث عالمية	مكتتب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
	فابيس «ملاحظات من أجل تحديد مسرح وثائقي»	هاندكه «كاسبار»
١٩٦٩	هبوط الأميركيين على سطح القمر	فروتوفسكي «الأمير الولي» بريتون «كريستي هاشقأ»
١٩٧٠	المركز الدولي للبحوث المسرحية في باريس	بروك يقدم «حلم ليلة منتصف صيف» هيشكوت وليسامز «اي سي / دي سي» ستوري «وطن»
١٩٧١	مهرجان بروك في بيرسبوليس	بتر «الأزمة القديمة» بوندا «لير»
١٩٧٢	وفاة فيلار وادوف وفاة فيتل	ستويارد «القافزون»
١٩٧٣	بريطانيا تنضم للسوق الأوروبية المشتركة	شايكن «المشوار الليلي» بوندا «لعبة القمار» بريتون وهير «براسنك» ستويارد «مخالفات»
١٩٧٤		
١٩٧٥	نظيفة ووترغيت في واشنطن	ايجورون «الفانجون النورمانديون» هرفيث «الكريميدون» ماميت «الجاموس الأمريكي»
١٩٧٦	نهاية الحرب الفيتنامية	بروك يقدم «الإيك» بريتون «أسلحة السعادة»
١٩٧٨	ذكرى مرور ٢٠٠ سنة على تأسيس أمريكا	بوندا «المرأة»
١٩٧٩		بتر «الحيانة»

الفهرس

الجزء الأول : الواقعية والطبيعية

٧	تقديم
١٠	١ - الثورة الطبيعية
١٧	٢ - النظرية المبكرة
٢٣	٣ - اسلوب جديد في الإخراج : فرقة ساكس ماينغن
٣١	٤ - مساهمة إبسن في الواقعية
٤٧	٥ - الواقعية في فرنسا : أنطوان والمسرح الحر
٥٥	٦ - مساهمة سترندبيرغ في الواقعية
٦٣	٧ - الواقعية في ألمانيا : براهم وهاوبتمان
٧١	٨ - الواقعية في بريطانيا : آرشر وغرين
٧٩	٩ - مساهمة شو في الواقعية
	١٠ - الواقعية في روسيا : نيميروفيتش - دانسكو - ستانسلافسكي
٩٣	ومسرح الفن بموسكو
١٠٧	١١ - مساهمة تشيخوف في الواقعية
١١٩	١٢ - الصراعات في دبلن : الحركة المسرحية الأيرلندية
١٤١	١٣ - الواقعية في أمريكا : بيلاسكو حتى «المنهج»
١٥٧	١٤ - الواقعية في أمريكا : تنوعات مبكرة
١٧١	١٥ - الواقعية في أمريكا : وليامز وميللر
١٨٣	١٦ - الواقعية الجديدة في بريطانيا
١٩٩	١٧ - المسرح الواقعي : عود على بدء

الجزء الثاني: الرمزية، السريالية والعنصرية

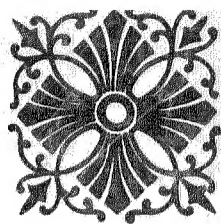
- ٢٠٧ ١- الرمزي في الدراما
- ٢١٣ ٢- بدايات نظرية فاغنر ونيشيه
- ٢١٩ ٣- المسرح الرمزي: آبيا وتصميم الإضاءة «تريستان وايزولده»
- ٢٢٧ ٤- المسرح الرمزي: كريغ وتصميم الخشبة
- ٢٣٣ ٥- الدراما الرمزية: من ابسن الى مترلينك ولونييه- بو
- ٢٤٥ ٦- الدراما الرمزية بعد مترلينك
- ٢٥٧ ٧- جاري، المبشر بالسريالية في فرنسا
- ٢٦٥ ٨- الدادائية والسريالية في فرنسا: من تزار الى كوكتو
- ٢٧٥ ٩- الدراما الرمزية الانكليزية: بيتس ومسرح النو الياباني
- ٢٨٥ ١٠- الدراما الرمزية في بريطانيا: البيوت والدراما الدينية
- ٢٩١ ١١- بيرانديلو والتياترو: غروتسكو (مسرح الغروتسك)
- ٣٠٢ ١٢- الدراما الرمزية في اسبانيا: غارسيا لوركا
- ٣٠٩ ١٣- الأسلبة في فرنسا: كوبو وما بعد
- ٣٢٤ ١٤- مسرح القسوة: ارتو وبيتربروك
- ٣٣٧ ١٥- المسرحية الوجودية: سارتر وكامو
- ٣٤٥ ١٦- مسرح العبث: بيكيت وبنتر
- ٣٥٩ ١٧- مسرح العبث: يونسكو وآخرون
- ٣٦٧ ١٨- المسرح الطقسي: وجان جينييه
- ٣٨١ ١٩- ما بعد أرتو: المسرح الطليعي في هولندا وامريكا
- ٣٨٨ ٢٠- مسرح الواقعية (هابينينغ) وأشكال أخرى في امريكا
- ٣٩٥ ٢١- المسرح الهامشي الحديث في بريطانيا
- ٤٠٩ المسرح الرمزي: عود على بدء

الجزء الثالث

بين النظرية والممارسة التعبيرية والمسرح الملحمي

- ٤١٥ ١- التعبيرية في المسرح
- ٤٢٣ ٢- رواد التعبيرية: بوشنر
- ٤٣٥ ٣- رواد التعبيرية: فديكند
- ٤٤٣ ٤- رواد التعبيرية: سترندبيرغ ومسرحية الحلم
- ٤٥٨ ٥- التعبيرية المبكرة في ألمانيا
- ٤٦٧ ٦- التعبيرية في ألمانيا: كايزر وتولر
- ٤٨٣ ٧- أساليب اخراج جديدة في ألمانيا: رينهارد وآخرون
- ٤٩٩ ٨- التعبيرية في روسيا السوفيتية: مايرخولد
- ٥١٥ ٩- التعبيرية في روسيا السوفيتية: كتاب ومخرجون
- ٥٢٥ ١٠- التعبيرية في أمريكا: أونيل
- ٥٤٠ ١١- التعبيرية في أمريكا: ما بعد أونيل
- ٥٥١ ١٢- التعبيرية في أيرلندا: أوكيسي في المرحلة المتأخرة
- ٥٦١ ١٣- المسرح الملحمي في ألمانيا: بيسكاتور وما بعد
- ٥٧٣ ١٤- المسرح الملحمي في ألمانيا: بريخت في بداياته
- ٥٨٥ ١٥- المسرح الملحمي في ألمانيا: بريخت في المراحل المتأخرة
- ٦٠١ ١٦- المسرح الملحمي في ألمانيا بعد بريخت
- ٦١٥ ١٧- المسرح الوثائقي بعد بيسكاتور
- ٦٢٤ ١٨- المسرح الملحمي في بريطانيا
- ٦٣٣ المسرح التعبيري عود على بدء

۱۹۹۰/۱۰/۱۶۳...



طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

في الاقطار العربية ما يعادل
٦٥٠ ل. ص.

سعر النسخة داخل القطر
٣٢٥ ل. ص.